

# REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año II. Núm. 3  
1º Semestre 1996

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD DE CÁDIZ



**MERCEDES GARCÍA PLATA**  
LA LEYENDA DEL TIEMPO

**JOSÉ CENIZO JIMÉNEZ**  
MAIRENA CON DUENDE

**ALFREDO ARREBOLA**  
PERFIL BIOGRÁFICO Y ESTÉTICO DE "TERREMOTO DE JEREZ"

**RICARDO MOLINA**  
LA PARTICIPACIÓN DEL ELEMENTO GITANO EN  
LA CREACIÓN Y MANTENIMIENTO DEL CANTE FLAMENCO

y  
MANUEL DE FALLA, PALADÍN SUPREMO DEL CANTE FLAMENCO

**JUAN DE LA PLATA**  
ESCLAVOS, MORISCOS Y GITANOS, EN LA ETAPA HERMÉTICA DEL FLAMENCO

**MIGUEL ACAL**  
EL FLAMENCO EN LA RADIO SEVILLANA  
HEMEROTECA Y BIBLIOGRAFÍA FLAMENCA: BENITO MÁS Y PRAT  
BAILES DE PALILLOS Y FLAMENCOS

**MANUEL MACHADO**  
POESÍA: "CANTARES" AUTÓGRAFO  
PAGINAS DE INFORMACIÓN





**REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA**  
Año II. Núm. 3 - 1º. Semestre 1996

SUMARIO

|   |    |
|---|----|
| LA LEYENDA DEL TIEMPO<br>Mercedes García Plata .....  | 3  |
| MAIRENA CON DUENDE<br>José Cenizo Jiménez .....   | 17 |
| PERFIL BIOGRÁFICO Y ESTÉTICO DE "TERREMOTO DE JEREZ"<br>Alfredo Arrebola .....                                    | 21 |
| LA PARTICIPACIÓN DEL ELEMENTO GITANO EN<br>LA CREACIÓN Y MANTENIMIENTO DEL CANTE FLAMENCO<br>Ricardo Molina ..... | 27 |
| MANUEL DE FALLA, PALADÍN SUPREMO DEL CANTE FLAMENCO<br>Ricardo Molina .....                                       | 41 |
| ESCLAVOS, MORISCOS Y GITANOS, EN LA ETAPA HERMÉTICA DEL FLAMENCO<br>Juan de la Plata .....                        | 45 |
| EL FLAMENCO EN LA RADIO SEVILLANA<br>Miguel Acal .....  | 55 |
| HEMEROTECA Y BIBLIOGRAFÍA FLAMENCA: BAILES DE PALILLOS Y FLAMENCOS<br>Benito Más y Prat .....                     | 63 |
| POESÍA: "CANTARES" AUTÓGRAFO<br>Manuel Machado .....  | 78 |
| PAGINAS DE INFORMACIÓN .....  | 81 |

Centro Andaluz de Flamenco  
HEMEROTECA



Edita: CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA de la Universidad de Cádiz.

Director: JUAN DE LA PLATA

SECRETARIO DE REDACCIÓN:

Manuel Naranjo Loreto

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Manuel Pérez Celdrán

Esteban Pino Romero

José Marín Carmona

José María Castaño Hervás

REDACCIÓN Y ADMÓN.: Pl. General Primo de Rivera, 7 y 8

JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz) - España.

CORRESPONDENCIA: Apartado de Correos, 246 - D.P. 11480

Esta revista se publica, gracias a la colaboración del

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE JEREZ,

CAJA SAN FERNANDO DE SEVILLA Y JEREZ y

CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO.

La "R. de F." no asume necesariamente las opiniones científicas contenidas en los textos de sus colaboradores.

Prohibida la reproducción de cualquier trabajo, publicado en esta revista, sin permiso expreso de su autor.



## LA LEYENDA DEL TIEMPO <sup>1</sup>: UN EJEMPLO DE TRANSICIÓN, ENTRE UN ARTE DE INICIADOS Y LA CANCIÓN COMERCIAL.

MERCEDES GARCÍA PLATA

UNIVERSIDAD DE LA SORBONA, PARÍS III

En nuestras sociedades industrializadas, donde se concibe y se fabrica cada cosa para venderla, la música, merced a los progresos técnicos, se ha convertido en un bien de consumo como el petróleo, el coche o el cine. La industrialización del disco así como la diversidad de los medios de difusión: radio, televisión, conciertos, etc., han favorecido esta comercialización. Esta condición previa nos permite diferenciar dos puntos en el estudio de una práctica cultural: su presentación y su difusión, pero también la inscribe en una relación dialéctica con el poder económico (2).

Hemos decidido interesarnos por la evolución que ha facilitado la transición entre dos prácticas culturales, o mejor dicho, cómo el Flamenco, que es un producto de iniciados, que implica una recepción y por lo tanto un público de iniciados, ha podido convertirse en un producto comercial de masas, ampliando su público de origen, y pasar así de arte de iniciados a la canción comercial.

Contestaremos precisamente a esta problemática analizando el L.P. *La leyenda del tiempo*, del cantaor Camarón de la Isla, publicado en 1979. En efecto, a nuestro parecer, es el que mejor encarna esta transición entre estas dos formas de prácticas culturales.

En primer lugar, este disco, según los biógrafos del cantaor y los críticos de Flamenco, marca una ruptura no sólo en su discografía y en su carrera (3), sino también en la historia del Flamenco (4). Por otro lado, el productor así como los promotores del disco pregonan claramente sus intenciones al promoverlo: su meta es conquistar a otro público que el de los iniciados habituales (5), explicando los medios empleados para alcanzarla. Por una parte, han elegido a un intérprete competente, conocido por los especialistas (6) y el público -tiene grabados varios discos en colaboración con artistas reconocidos (7)-; por otra, han modificado el producto musical y técnicamente (8).

La promoción de este producto, presentado como novedad, plantea varias preguntas: ¿cuáles son las características del Flamenco antes de 1979? ¿se



trata realmente de una novedad? ¿de qué tipos son los cambios que lo afectan?

Enunciar características del Flamenco antes de 1979 no significa que vayamos a exponer toda su historia, no es éste nuestro propósito. Sólo queremos presentar ciertas peculiaridades respecto a su aspecto musical y literario así como su difusión para comprender mejor los cambios introducidos en *La leyenda del tiempo*.

El Flamenco es un género musical, compuesto de bailes y de cantes -éstos constituyen su expresión privilegiada- que nació a finales del siglo XVIII y que sufrió un proceso de evolución a lo largo del XIX. El que esta expresión musical naciera en un medio de marginados, sus primeros creadores e intérpretes eran esencialmente gitanos (9), no sólo determinó sus componentes musicales y literarios sino también sus lugares de difusión (10).

El Flamenco es una música de tradición oral, o sea que no utiliza una notación escrita como la partitura, ya que los primeros individuos que lo practicaron no sabían leer ni escribir, aún menos leer o escribir música. Esto no excluye la diversidad, puesto que este género musical abarca una gran variedad de formas que se distinguen las unas de las otras por el compás -binario, ternario o una combinación de los dos-, la modalidad o tonalidad, el tiempo y la presencia o no de acompañamiento musical. Estas diferencias son como puntos de referencia para el oído y la memoria. El entender bien esta pluralidad de expresiones requiere un buen conocimiento por parte del intérprete por supuesto, pero ante todo por parte del público, lo que explica parcialmente el término de "arte de iniciados" que utilizamos en varias ocasiones. Esta diversidad de formas permite atribuir a cada cante funciones diferentes y clasificarlos en dos grandes categorías: los cantes dramáticos y los cantes festeros. La primera categoría se compone de cantes "a palo seco" -"a capella"- o los cantes libres, mientras que la segunda abarca más bien los cantes rítmicos con tiempo rápido.

Los cantes flamencos son, en su mayoría, monódicos, técnica que consiste en la interpretación de una melodía a la vez y que privilegia a un solo intérprete respecto al grupo. De los pocos medios económicos de sus primeros intérpretes y de la configuración de sus primeros lugares de difusión resultó, probablemente, la sobriedad del acompañamiento. En efecto, éste se limita a la guitarra y a las percusiones manuales como las palmas o los pitos. Empero, el uso de estas técnicas rudimentarias y ancestrales no descarta cierta complejidad, gracias a la combinación de estos elementos simples: una primera persona, al tocar las palmas, puede marcar los tiempos fuertes, una segunda los débiles y una tercera los intermediarios. La sobriedad del acompañamiento favoreció la utilización de la voz como primer medio de expresión. Por consiguiente, la interpretación se vale de recursos propios a la música vocal, tal como las melismas, que consisten en cantar varias notas en una misma sílaba, o las glosolalias (11), una sucesión de sílabas desprovistas de contenido semántico. Como los cantes flamencos son monódicos, no hay construcción armónica de varias melodías, las voces empleadas no se distinguen por la altura (soprano, alto, tenor) sino por el timbre ("afilla" o quebra-



da, natural, de falsete), aportando cada una un matiz peculiar a la interpretación.

Por lo que se refiere al aspecto literario, o sea la letra, los cantes flamencos utilizan, desde el punto de vista de la métrica, las estrofas de la poesía tradicional española (12), como las quintillas, las cuartetas y los tercetos romanceados. Alguna, entre otras la seguidilla, han sido recreadas (13) para acoplarse mejor a la interpretación específica del cante Flamenco. En cuanto a la temática, es bastante intimista y refleja las condiciones de vida y las preocupaciones de sus intérpretes, más particularmente de los primeros: persecuciones, marginación así como su reivindicación, drama familiar, amores infelices, muerte, vida miserable, destino desgraciado, oficios marginales o condiciones de trabajo precarias (14).

Después de haber presentado las características musicales y literarias del cante flamenco, cabe ahora preguntarnos cuál fue la difusión -los medios, los lugares y el público concernido- de esta práctica cultural surgida en un medio marginal.

Antes de 1850, los intérpretes del Flamenco no eran profesionales, practicaban su arte de manera informal en fiestas familiares, reuniones en el lugar de trabajo, como por ejemplo la fragua (15), o en un despacho de bebidas, como la taberna o la venta (16). En la segunda mitad del siglo XIX, la moda de los cafés conciertos que se desarrolló en toda Europa, llegó a España y a Andalucía donde aparecieron los primeros Cafés Cantantes. Estos contribuyeron a la profesionalización del Flamenco y se convirtieron en su primer lugar de difusión hasta el primer cuarto de nuestro siglo (17). Tanto los obreros agrícolas como el señorito solían ir a los Cafés Cantantes, por lo tanto el público se amplió, pero siguió siendo en su mayoría local, es decir andaluz. Esta difusión más amplia permitió que el Flamenco saliera parcialmente de su marginalidad, sin embargo, los intelectuales siguieron despreciándolo, salvo algunas excepciones: Antonio Machado y Alvarez, sus hijos, Antonio y Manuel, Manuel de Falla y Federico García Lorca (18). A partir del segundo cuarto de nuestro siglo, la difusión del Flamenco pasó por una nueva revolución con su presentación en el teatro: el espacio escénico y el público se ampliaron. Los críticos del Flamenco suelen llamar a este período la Opera Flamenca o el Operismo y lo consideran nefasto para el Flamenco. En efecto, fue sobre todo el baile el que sacó provecho de esta escenificación y difusión más amplia. Conoció un gran desarrollo (La Argentinita, Carmen Amaya, Vicente Escudero) mientras que el cante pasaba al segundo plano ya que los intérpretes abandonaron las formas originales en provecho de productos derivados para complacer a un público no iniciado. El final de los años cincuenta marcó un renacimiento en el interés por el cante flamenco gracias a un reconocimiento social, cultural e institucional; empieza el final de la marginalización. Dos factores esenciales contribuyeron a una difusión aún más amplia del Flamenco: la industrialización del disco -que permite grabar una producción oral (numerosas grabaciones de antologías)- y la aparición del festival flamenco, recital de cantes al aire libre en verano, en Andalucía. Hubo que esperar el final de los años sesenta para que el Flamen-

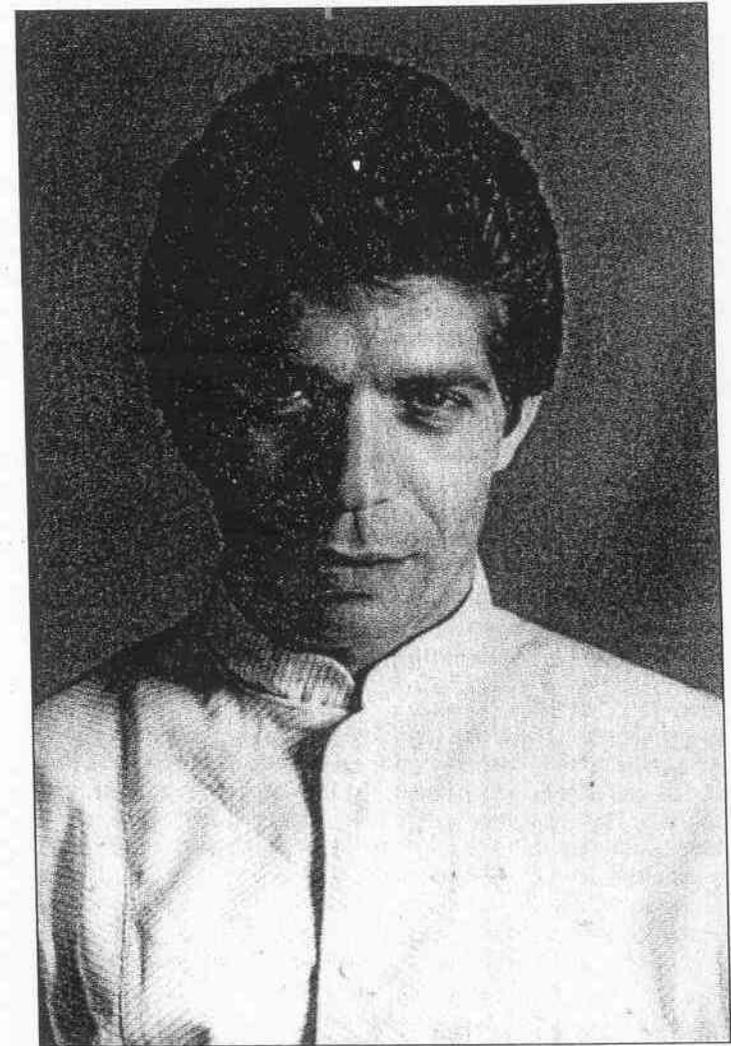


co estuviera representado en los otros medios de difusión, en particular televisión: a partir de 1970, en TVE, con el programa didáctico "Rito y geografía del Cante", y en 1974, en TVE 2, con el programa presentado por Fernando Quiñones, titulado "Flamenco", donde los cantaores daban un recital entrecortado por entrevistas. Pero a pesar de estos esfuerzos para ampliar todavía más la difusión del Flamenco, su público siguió siendo esencialmente, local, es decir andaluz, e iniciado.

Las giras internacionales de artistas de la calidad de Carmen Amaya así como la difusión del Flamenco por el disco permitieron que intérpretes de otros géneros musicales, como el rock o el pop, se dedicaran a experiencias musicales de fusión entre estos tipos de música tan diferentes (19). En España, la tendencia rock está representada por el grupo sevillano Smash, producido por Ricardo Pachón (20) y Manuel Molina (21). Uno de sus temas, titulado "el garrotín" es un experimento para aliar un ritmo del Flamenco al rock. Este grupo que pertenecía a la tendencia de rock progresivo se quedó al margen de los grandes circuitos de difusión y no sobrevivió largo tiempo. Sin embargo, sus experiencias musicales inspiraron a otros conjuntos de rock andaluz en la segunda mitad de los años setenta como Triana o Alameda (22). En cambio la rumba-pop tuvo una gran difusión (discos y televisión) y un gran éxito comercial debido al desarrollo del turismo. Sus máximos representantes fueron El Peret (23) y Los Marisimeños, cuyo mayor éxito fue "Caramba, carambita", compuesto por Paco de Lucía (24). Éste a su vez, conoció el triunfo con su rumba instrumental "Entre dos aguas", con el que pudo emprender una larga carrera internacional en solitario. El dúo femenino Las Grecas (25) es, sin lugar a dudas, el máximo representante de la fusión del Flamenco y del pop. Su música, a la que dieron el nombre de Gypsy rock, mezclaba una orquestación pop con ciertos aspectos del cante flamenco, como el compás binario del tango, el uso de las glosolalias y de la voz quebrada para la interpretación (26).

Para hacer un balance de estas experiencias musicales que acabamos de exponer, es importante señalar que sus intérpretes no pertenecen al mundo flamenco tradicional, no son cantaores sino cantantes de pop o de rock. En cuanto a la base musical, no es el Flamenco sino el rock o el pop con injertos de elementos flamencos.

Los discos de Flamenco anteriores a *La leyenda del tiempo*, se contentaban con reproducir, con dejar establecida sonoramente una producción oral. No había experimentación musical, y el disco, en tanto que producto de estudio, no estaba considerado como un espacio de creación donde se podía experimentar nuevas sonoridades gracias a la técnica, al contrario de otros géneros musicales, como el rock, que habían descubierto, desde hacia tiempo, las ventajas del Long Play (por ejemplo, The Beatles, *Sergeant's Pepper's lonely hearts club band*, 1968). Este fenómeno se puede explicar por la marginación del producto flamenco por parte de las compañías discográficas (27). Desde este punto de vista, *La leyenda del tiempo* representa una verdadera novedad, puesto que, por primera vez, el disco y la técnica van a contribuir a la experimentación musical para mezclar el Flamenco con el rock, el





"Camarón de la Isla"  
en una foto poco conocida,  
cuando empezaba a ser leyenda.

FOTO ARCHIVO CÁTEDRA



primero sirviendo de base musical donde se injertan elementos del segundo. En otros términos, este elepé sienta las bases de la electrificación del Flamenco.

Subrayamos, en la introducción, el que los promotores del disco llamaran la atención sobre las competencias, el reconocimiento por parte de los especialistas y la fama del intérprete, Camarón de la Isla (28). Pero, es obvio que el productor y la compañía discográfica no iban a dejar en manos de un desconocido una empresa tal como la electrificación del Flamenco, tanto más cuanto que la industria del disco pasaba por una crisis en la España de 1979. Sin embargo, la grabación de un disco supone también la participación de otros colaboradores: los músicos y el productor. Ricardo Pachón, que se había implicado ya en aventuras experimentales de fusión entre el Flamenco y el rock, se hace cargo de la producción. Esto representa ya un cambio en la carrera discográfica del intérprete, puesto que el productor anterior, Antonio Sánchez Pecino, se negó a este tipo de experimentos. Su hijo, Paco de Lucía, guitarrista de Camarón en las precedentes grabaciones no colaboró tampoco a *La leyenda del tiempo*, por una parte, para no contradecir a su padre; por otra, porque estaba muy ocupado con su carrera internacional en solitario. Por consiguiente, es el joven José Fernández Torres, cuyo nombre artístico es Tomatito, quien toca la guitarra flamenca. El segundo tocao es Raimundo Amador, buen representante de la fusión entre el rock y el Flamenco, ya que, con su hermano Rafael y Kiko Veneno, forma parte del conjunto punk Veneno, autor de un título del elepé: "Volando voy". Los demás músicos, que tocan la batería, la guitarra eléctrica, el bajo y el teclado, vienen del mundo del rock, al tratarse del grupo Alameda (29). Notaremos también la participación de Gualberto, ex-miembro del grupo Smash, que toca el sitar hindú en la "Nana del Caballo grande". Todo esto constituye una real novedad, puesto que, por primera vez, músicos de rock tienen un papel activo en la grabación de un disco flamenco.

Los cambios, sufridos por el Flamenco en este disco, afectan sus diferentes aspectos: la elección de ciertas formas, la letra, el acompañamiento musical y la interpretación. Se privilegian los cantes festeros en detrimento de los cantes dramáticos. En efecto, el aspecto rítmico de las bulerías, las alegrías y los tangos, los hace más asequibles a un público profano. Una ligera aceleración del tiempo de ejecución para los cantes grabados acentúa aún más esta impresión de vivacidad del ritmo (30). Se podía pensar que esta simplificación de la comunicación flamenca -disminución del número de cantos para facilitar su reconocimiento-, necesaria cuando se trata de dirigirse a un público no iniciado, sería reductora. Sin embargo, se busca, por otros medios, la variedad específica del Flamenco. Los textos elegidos para las letras así como las influencias musicales provienen de distintos horizontes geográficos y culturales: poemas de F. G. Lorca, F. Villalón u Omar Jayyam, instrumentos de la música india, rock o cubana.

La búsqueda de nuevas sonoridades, que pasa por una mayor utilización de medios técnicos, se realiza de varias maneras. En primer lugar, la introducción de nuevos instrumentos permite enriquecer la envoltura musical y adornar la sobriedad del acompañamiento, característica del Flamenco, que

aprecian los iniciados, pero que puede parecer pobre a un público profano y acostumbrado a otras músicas, cuya orquestación desempeña un papel importante. En segundo lugar, la instrumentación facilita los experimentos musicales tales como las asociaciones sonoras sorprendentes. Podemos citar tres ejemplos de este tipo. El primero se refiere al cante titulado "Homenaje a Federico". Lo esencial del cante lo constituye una bulería tradicional, acompañada por la guitarra y las palmas, pero el cantaor remata su interpretación exclusivamente al compás de una batería, asociando antagónicamente, el cante "a capella" que recuerda las formas originales del Flamenco y la música rock. En el cante "Bahía de Cádiz", la batería se sustituye a las tradicionales palmas. En el último título del elepé, Camarón interpreta la "Nana del caballo grande" de F.G. Lorca, al son de un sitar indio. La nana, que es una canción de cuna flamenca cantada "a capella", no suele utilizar la técnica vocal de las melismas. Sin embargo, el cantaor ha añadido un verso melódico y melismático "ea, ea", de manera a hacer referencia a los cantes dramáticos y a las formas primitivas del Flamenco. El cante titulado "La leyenda del tiempo", una bulería donde intervienen la guitarra eléctrica, el teclado y el bajo al lado de la guitarra flamenca y las palmas, ilustra la electrificación completa de un cante flamenco. Tenemos también, en este elepé, una referencia a la rumba pop, con el título "Volando voy", pero la orquestación recuerda más bien la música cubana y los ritmos tropicales que el pop. Se puede llevar a cabo esta búsqueda de nuevas sonoridades gracias a las posibilidades que ofrecen las nuevas técnicas de grabación (31). La leyenda del tiempo es el primer disco de flamenco que utiliza un magnetófono de grabación de veinticuatro pistas en lugar de uno de ocho pistas (32).

Las letras de los cantes no pertenecen al repertorio tradicional flamenco. Han sido sustituidas por textos, bastante variados, procedentes en su mayoría de la poesía culta. Algunos son conocidos por el medio tradicional flamenco y el gran público, como el montaje de poemas de F. Villalón o los fragmentos de *Poema del Cante Jondo*, de F.G. Lorca. Otros, los son menos, como "La leyenda del tiempo", sacada de *Así que pasen cinco años*, del mismo autor. Dos cantes, "Viejo mundo" y "Tangos de la sultana" tienen como tema el oriente, lo que aporta al elepé otra apertura geocultural y una nota de exotismo. Por lo general, estos textos no tradicionales, traducen quizás un esfuerzo por dar una importancia particular al texto y la búsqueda de un reconocimiento por parte de una élite intelectual, para sacar definitivamente el Flamenco de la marginalidad.

Algunos cambios afectan igualmente la interpretación. Un cante flamenco suele desarrollarse normalmente en tres fases: el preludio, un recital de dos o tres estrofas -que, a menudo, no tienen un vínculo narrativo- y la conclusión, llamada remate. En *La leyenda del tiempo*, se han eliminado los preludios -excepto en "Mi niña se fue a la mar"- así como las glosolalias. Se han introducido estribillos, algunos de ellos cantados, incluso, a varias voces ("La leyenda del tiempo"), transformando así la estructura del desarrollo de un cante y su aspecto monódico tan característico. Por otro lado, notamos en varios cantes un deseo por restablecer un continuum narrativo, como en

"Romance del amargo". Estos cambios relacionan la interpretación de los cantes flamencos con la de la canción comercial o canción ligera. En particular, los estribillos constituyen un elemento iterativo que favorece la memorización inconsciente.

Además, la portada del disco ha sido modificada de manera a establecer una similitud con la de los discos de los cantantes de música ligera o de rock. Se le ha quitado al intérprete su patronímico geográfico "de la Isla", típico de los cantaores, se le ha dado al elepé el título del cante que se edita en 45t y que se utiliza para la promoción, y se han eliminado todos los nombres de las formas del cante (bulería, tango, etc.) al lado de los títulos, como si se quisiera significar que ya no son cantes flamencos sino canciones que no requieren ninguna iniciación particular para ser entendidas.

No obstante cuatro títulos, entre los diez que cuenta el elepé, no han sufrido importantes modificaciones musicales y siguen siendo referencias directas a la tradición flamenca (33). Esta mezcla de tradición y modernidad le permite a la compañía discográfica usar de una hábil estratagema comercial: la edición de dos 45t para promover el elepé. El primero es para el público habitual del flamenco, mientras que el segundo se dirige al nuevo que el productor y los promotores tienen intención de conquistar (34).

Las cifras de venta del elepé, 5.482 unidades vendidas (35) no evidencian un franco éxito comercial. Este semi-fracaso se puede explicar de dos maneras: por una parte, el disco tuvo una mala acogida por parte de la crítica flamenca y de los puristas, guardianes de la ortodoxia; por otra, los españoles, más particulamente los jóvenes, que vivían en un país en plena transición democrática y en crisis económica en 1979, no habían adquirido aún los hábitos consumistas de los demás países de Europa. Sin embargo, *La leyenda del tiempo*, que se vendió mejor que los anteriores elepés de Camarón, marca una transición en la carrera profesional del cantaor así como en la difusión del Flamenco. En efecto, a partir de la publicación de este disco, Camarón escapó a los circuitos tradicionales de difusión de los festivales y los tablaos, para producirse en conciertos en lugares como el Palacio de los Deportes de Madrid que, por su gran capacidad en número de espectadores, no habían sido reservados hasta entonces al Flamenco. En cuanto a sus discos, las cifras de venta no dejaron de aumentar. Llegó incluso a conseguir un disco de oro por la venta de *Soy gitano* (36), hecho único hasta la fecha en la discografía flamenca. Con este elepé, la meta del productor y de la compañía discográfica era conquistar a un público aún más amplio, un público internacional. Para ello, aplicaron el mismo procedimiento que en *La leyenda del tiempo*, o sea la búsqueda de nuevas sonoridades mediante la utilización de la técnica -instrumentación más importante y variada así como medios de grabación sofisticados- (37). Este hecho confirma que se debe modificar la representación del Flamenco para adaptarla a un público no iniciado, pero sin hacerlo a expensas de la calidad para satisfacer fines comerciales. Finalmente, se puede afirmar que, a pesar de los cambios, *La leyenda del tiempo*, sigue siendo fiel al Flamenco. En efecto, como lo hemos demostrado, las modificaciones introducidas en este elepé conciernen esen-



cialmente la envoltura musical del cante y no su estructura rítmica, el compás -secuencia rítmica periódica

ca que permite la identificación de cada cante- que es la referencia flamenca indispensable.

## NOTAS:

- (1) Camarón, La leyenda del tiempo, 1979, (8388322 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.
- (2) "On posera donc le culturel, en relation dialectique avec l'économique, comme l'ensemble des représentations collectives propres à une société, de ce qui les constitue et qui les institue. [...] le constitutif du culturel est de l'ordre du représenté. L' institutif, lui, s'attache aux structures, au circuit, aux pratiques, qui rendent possibles ce travail de représentation." ORY, Pascal, "Pour une histoire culturelle de la France contemporaine (1870-...) état de la question", in Bulletin du centre d'histoire de la France contemporaine, Université de Paris X-Nanterre, 1981, n°2, p. 6. Traducción: "Se planteará pues lo cultural, en relación dialéctica con lo onómico, como el conjunto de las representaciones colectivas propias de una sociedad, de lo que las constituye y lo que las instituye. [...] lo constitutivo de lo cultural concierne lo representado. En cuanto a lo institutivo, es lo que atañe a las estructuras, el circuito, las prácticas que permiten este trabajo de representación".
- (3) "El legado discográfico de José refleja dos etapas claramente diferenciadas que quedan divididas por la edición, en 1979 de *La leyenda del tiempo* su disco más importante" RODRIGUEZ, Andrés, *Camarón de la Isla, se rompió el quejío*, Madrid, NUER EDICIONES, 1992, p. 140.
- (4) "La leyenda del tiempo supuso un paso de gigante en la renovación

- del Flamenco, tanto por venir de quien venía, que movía masas en pos suyo, como por la valentía de incluir instrumentaciones rockeras y jazzísticas. "José Manuel Gamboa Rodríguez, "Cada día canta mejor", in *La Caña*, n° 6, verano de 1993, p. 47.
- (5) "Es además un intento de acercar el flamenco a un público más amplio, que vaya dejando de ser de una vez por todas, el terreno de elucubración de unos pocos y sea de todos". Departamento de promoción de Fonogram, 1979, Archivos Documentación escrita, RNE.
- (6) "Ha impuesto su especial estilo ampliamente demostrado en las bulerías y en los tangos, de forma que ya es uno de los consagrados en cualquier antología de Flamenco". Departamento de promoción de Fonogram, 1979, Archivos Documentación escrita, RNE.
- (7) "Tiene ocho elepés en su haber y ha colaborado con artista de la talla de Paco de Lucía y la mayoría de los que actualmente escriben los senderos del Flamenco". Departamento de promoción de Fonogram, 1979, Archivos Documentación escrita, RNE.
- (8) "Es importante resaltar que la línea musical de esta producción es radicalmente nueva, en el sentido de un sonido y de unos arreglos absolutamente sorprendentes". Departamento de promoción de Fonogram, 1979, Archivos Documentación escrita, RNE.
- (9) ROPERO NUÑEZ, Miguel, *El léxico caló en el lenguaje del Cante Flamenco*, Universidad de Sevilla, Colección de bolsillo, Sevilla, 1978. Al estudiar el lenguaje de los textos



- flamencos, este libro muestra que el medio gitano, marginado, tenía relaciones con el medio de los delincuentes, que también lo estaba.
- (10) Para un estudio más profundizado de la historia del Flamenco, aconsejamos los títulos siguientes: SALOM, Andrés, *Didáctica del Cante Jondo*, Murcia, Ediciones 23-27, 1976; MOLINA, Ricardo, MAIRENA, Antonio, *Mundo y formas del Flamenco*, 4ª edición, Sevilla-Granada, Librería Al Andalus, 1979.
- (11) "glosolalias" es el término empleado por Ricardo Molina y Antonio Mairena para designar una sucesión de sílabas sin contenido semántico que son un mero juego vocal y rítmico (véase MOLINA, Ricardo, MAIRENA, Antonio, *Mundo y formas del Cante Flamenco*, p. 86-87). Sin embargo, Bernard Leblon crea el neologismo de lalie para designar este fenómeno, que justifica de esta manera: "une suite de sons sans signification, comme "tralala", "lerele", etc... que certains flamencologues appellent "glosolalies", ce qui peut prêter à confusion, car le mot désigne déjà, à la fois, le phénomène extatique nommé aussi "don des langues", et une manifestation délirante connue des psychiatres. Je préfère, pour ma part, le terme de "lalie", resté jusqu'à présent sans emploi". *Musiques tsiganes et Flamenco*, Paris, Éditions l'Harmattan, études tsiganes, 1990 p. 46. "una sucesión de sonidos sin significación como "tralala", "lerele", etc... que algunos flamencólogos llaman "glosolalia", lo que puede crear una confusión ya que esta palabra designa ya, a la vez, el fenómeno extático llamado también "don de las lenguas", y una manifestación delirante conocida por los psiquiatras. Por mi parte, prefiero el término de "lalie", sin empleo hasta ahora".
- (12) cf. MACHADO Y ALVAREZ, Antonio (Demófilo), *Colección de Cantes Flamencos*, Madrid, Cultura Hispánica, Colección plural, 1975.
- (13) LEBLON, Bernard, *Musiques tsiganes et Flamenco*, Paris, Éditions l'Harmattan, études tsiganes, 1990, "Séguedilles et seguiriyas", p. 71.
- (14) GARCIA PLATA, Mercedes, *La letra del Cante Flamenco y la poesía tradicional española*, Mémoire de maîtrise, Université de la Sorbonne-Paris IV, 1986, p. 39-67.
- (15) Los gitanos de la baja Andalucía eran tradicionalmente fragüeros.
- (16) El lugar de trabajo y el despacho de bebidas constituían el marco de la sociabilidad informal en el siglo pasado. Véase: AGULHON, Maurice, *Sociabilité populaire et sociabilité bourgeoise au XIXe siècle*, texte repris de l'enregistrement de l'exposé de M. Agulhon à l'occasion des journées de l'I.N.E.P.
- (17) La profesionalización del Flamenco permitió que los no gitanos fueran también intérpretes y contribuyó a enriquecerlo musicalmente.
- (18) "Todos habéis oído hablar del "cante jondo" y, seguramente, tenéis una idea más o menos exacta de él...; pero es casi seguro que a todos los no iniciados en su trascendencia histórica y artística, os evoca cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipío, ¡la españolada, en suma!", "Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado 'cante jondo'" in GARCIA LORCA, Federico, *Conferencias*, I, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 51.
- (19) BLAS VEGA, José, RIOS RUIZ, Manuel, *Diccionario enciclopédico ilustrado del Flamenco*, Madrid, Cinterco, 1988, sección "experimentalismo". ORDOVAS, Je-



- sús, *Historia de la música pop española*; Madrid, Alianza Editorial, 1987, capítulo "Flamenco pop y poder gitano" p. 165-177. Fuera de España, se pueden citar los títulos de "Spanish Caravan" del conjunto americano The Doors en 1968, que se vale del repertorio de guitarra flamenca y del clásico español, y de "Fandango in Space" de David Bowie, que introduce zapateados y castañuelas en esta canción.
- (20) Ricardo Pachón sería también el productor de *La leyenda del tiempo* y de los demás discos grabados por Camarón entre 1981 y 1992 (excepto el elepé *Te lo dice Camarón*, 1986).
- (21) Manuel Molina formaría con Dolores Montoya, en 1975 el dúo flamenco "Lole y Manuel", que también experimentaría musicalmente con el Flamenco, y que fue producido por Gonzalo García-Pelayo, también productor del conjunto de rock andaluz Triana.
- (22) Alameda es el conjunto rock que participó a la grabación de *La leyenda del tiempo*.
- (23) El Peret: "creaba así un estilo que haría bailar a millones de turistas y a otros tantos nativos: la rumba pop" ORDOVAS, Jesús, *Historia de la música pop española*, p.168.
- (24) Paco de Lucía grabó con Camarón nueve elepés entre 1969 y 1977.
- (25) La compañía discográfica Sony Music acaba de reeditar los éxitos más importantes de Las Grecas en versión CD: *Las Grecas, Por siempre Grecas*, Sony Music EPC 480456. También queremos añadir que Las Grecas trabajaban en 1972 en el tablao flamenco, Los Canasteros, competidor directo del tablao, Torres Bermejas, donde se producía Camarón. Además, Las Grecas tienen records de venta: 500.000 unidades vendidas del 45T, "Te estoy amando locamente", y un millón de LP vendidos duran-

- te su corta carrera (fuente de las cifras: folleto explicativo del CD Sony Music).
- (26) "Es decir, no era tanto la unión de flamenco y de ritmos modernos (pop). Flamenco como tal, no aparece sino en el origen: algunas cadencias melódicas y armónicas (no de todas las canciones), así como la estructura rítmica de otros (tangos, originariamente). La unión se realiza sobre todo en el aspecto expresivo. En otras palabras: el 'swing' gitano y el 'son' rockero se han mezclado en Las Grecas, y eso es su Gypsy Rock. ORDOVAS, Jesús, *Historia de la música pop española*, p.172.
- (27) Camarón, ya en su cumbre artística en 1989, denunciaba, en una entrevista, esta marginación del Flamenco por parte de las compañías discográficas: "-¿Las casas de discos se interesan por el flamenco?- Nada. Mientras que al disco de un rockero le dan diez millones de presupuesto, para uno de flamenco ni llega a los cuatro. Gran parte de la falta de profesionalidad en el flamenco la tienen las casas discográficas". ESPINOLA, Francisco, "Entrevista con Camarón de la Isla", *Tiempo*, 29/05/89.
- (28) Camarón de la Isla, en 1979, era cantaor profesional desde hacía más de quince años, había grabado nueve elepés con Paco de Lucía, solía participar en los festivales flamencos veraniegos y trabajaba en el tablao de Torres Bermejas, desde 1969. Además, había salido en varios programas de televisión "Rito y geografía del cante" y "Flamenco". Pero fueron sobre todo sus discos los que le permitieron ser conocido por un amplio público: "Los discos fueron muy importantes para que su fama traspasara los círculos de iniciados". RIVAS, Francisco, "Amplia entrevista con Camarón de la Isla", *El Europeo*, 01/06/91.

- (29) Teclado: Marinelli, bajo: Manolo Rosas, batería: A. Rodríguez, José Antonio Galicia, Paco Espinola, guitarra eléctrica: Julio Roca, sitar hindú: Gualberto. "hay que señalar que la banda que electrifica el álbum es Alameda, aunque sus componentes sean anunciados individualmente" José Manuel Gamboa Rodríguez, "Cada día canta mejor", in *La Caña*, p. 48.
- (30) El tiempo de una bulería puede variar entre  $\text{♩} = 170$  y  $\text{♩} = 192$ , es de  $\text{♩} = 200$  para "La leyenda del tiempo".
- (31) La técnica de grabación de un magnetófono de pistas es la siguiente: todos los componentes de un cante o una canción se graban por separado pista por pista durante la toma de sonido. Luego, en una segunda etapa, se mezclan estas grabaciones privilegiando ciertos elementos respecto a otros según las elecciones estéticas o comerciales del intérprete o del productor.
- (32) Francisco Peregil cuenta en su biografía de Camarón que los técnicos de Polygram tardaron un mes en grabar *La leyenda del tiempo* mientras que solían grabar los elepés anteriores en sólo medio día. PEREGIL, Francisco, *Camarón de la Isla, el dolor de un príncipe*, Madrid, EL PAIS AGUILAR, 1993, p. 171.
- (33) Los cuatro títulos a los que nos referimos son los siguientes: "Romance del Amargo", "Mi niña se fue a la mar", "Viejo mundo" y "Tangos de la sultana".
- (34) "Ahora más que nunca, su nuevo L.P. *La leyenda del tiempo* se escucha lo mismo en ambientes flamencos que en festivales pop o rockeros. Hay temas para todos, por eso se han extraído dos singles uno dentro de la nueva línea que incluye 'Volando voy' y 'La leyenda

- del tiempo' y otro para puristas con canciones de flamenco de siempre como 'Viejo mundo' y 'Tangos de la sultana'". Departamento de promoción de Fonogram, 1979, Archivos Documentación escrita, RNE.
- (35) Las cifras que avanzamos se publicaron en 1992, doce días después de la muerte del cantaor, cuando estalló la polémica entre la familia de Lucía y la de Camarón a propósito de los derechos de autor. Las hemos tomado de un artículo de Nacho Saénz de Tejada, titulado "¿Cuánto vende una leyenda?" publicado en *El País*, el 2 de agosto de 1992. Este artículo señala igualmente que la obra de Camarón fue pirateada hasta la saciedad por ediciones recopilatorias, fundamentalmente bajo la forma de "casetes de carretera" en la serie barata Smash de Polygram, lo que impide valorar realmente la difusión de la obra del cantaor.
- (36) Camarón con The Royal Philharmonic Orchestra, *Soy gitano*, 1989, (8420502 LP) PHILIPS-PHONOGRAM, 80619 unidades vendidas, SAÉNZ de TEJADA, Nacho, "Los derechos de Camarón de la Isla", *El País*, 02/08/92.
- (37) El elepé *Soy gitano*, al que participa The Royal Philharmonic Orchestra, fue grabado en Sevilla, Pañoleta records, y en los estudios de Abbey Road, en Londres, lugar mítico del rock, puesto que allí fue donde los Beatles grabaron sus discos. Las grabaciones fueron mezcladas en Livingstone studio, Londres. *Soy gitano* es también el disco más caro de la historia del Flamenco: "Ricardo Pachón volvía a hacerse cargo de la producción del disco, el más costoso de la historia del arte jondo". José Manuel Gamboa Rodríguez, "Cada día canta mejor", in *La Caña*, p. 52.



## MAIRENA CON DUENDE

JOSÉ CENIZO JIMÉNEZ

Antonio Mairena no sólo recreó viejas variantes de un palo determinado, sino que puso en circulación otros, hasta entonces prácticamente desconocidos o ni siquiera existidos, como dice Félix Grande; tales como la liviana, la toná liviana, el romance -en forma de bulería por soleá, y no por toná a palo seco, al modo de los gitanos de El Puerto- y la giliana, una curiosa mezcla de romance y de alboreá. Precisamente ésta última nunca fue grabada por el maestro, por razones de superstición y tabú gitanos, relacionadas con la boda gitana. Tampoco grabó la petenera, otro tabú para el gitano, por considerarla de mal farío. Los cantes de ida y vuelta, ni los tocó. Y de cantes levantinos y muestras de malagueñas, sólo nos ofrece en la discografía algún ejemplo. Otros estilos aflamencados como la mariana o la bamera, tampoco los grabó, y en *Mundo y formas del cante flamenco*, el libro que escribiera junto con el poeta cordobés Ricardo Molina, les dedica apenas unas líneas más bien despectivas.

No perdió la oportunidad, sin embargo, de grabar una muestra de farruca, en homenaje a su maestro Manuel Torre, y otra de garrotín, dedicada a su otro ídolo, la Niña de los Peines. En cambio, siguió la tarea dignificadora de palos pocos divulgados y en desuso entonces como el polo, la caña, el mirabrás, la romera y la serrana. Y, sobre todo, fue y es y será una gran enciclopedia jondísima de esa parte pequeña, pero la más esencial e intensa, claro está, del Flamenco (él decía del Cante gitano-andaluz) que son los estilos por soleá, seguiriya, tonás, tangos, tientos y bulerías. Era, por lo demás, los cantes que mejor conocía, que más le interesaban y que mejor se ajustaban a su voz, su garganta y su corazón, a sus sentimientos en fin como persona y como cantaor. La mitad del cante, tal vez, pero la más grande, la más jonda, la jondísima si se canta, como él, con dignidad y justeza, el cante más grande, capaz de crear terremotos y de levantar la sangre, si se hace con duende.

Con duende. Sí, con duende, ese don de "sonios negros", el rajo y el pellizco, esa capacidad sísmica que algunos le niegan a Antonio Mairena. ¿Por qué algunos críticos y aficionados, guiados por una antimairenismo tan exacerbado y falaz como el mairenismo a ultranza, le niegan a Mairena esas cualidades, que es, para un cantaor de Flamenco, casi como negarle el pan y la sal del Arte?

Lo que ocurre con el duende de Mairena es que no es un duende convulsivo, telúrico, oscuro, chispeante; no es un zarpazo, un calambrazo o un latigazo, como los de un Manuel Torre, un Tomás Torre, un Perrate, una



Periñaca, un tío Mollino, un Agujetas, un Juan Talega, un Terremoto, un Camarón, un Caracol o un Chocolate. Se aproxima más a ese duende didáctico, sobrado de conocimiento, de compás, de gallardía, duende meticuloso y sabio, ortodoxo, aparentemente frío y calculador, pero igualmente conmovedor e intenso de una Pastora, un Tomás Pavón o un Calixto Sánchez, con ser cada uno muy diferentes. Es un duende que no arrastra el corazón por la piel ni hace subir el sabor a sangre a la boca, pero es un duende con mayúsculas también. Un duende guiado -en Mairena- por lo que él denominaba -como don privativo de los calés- la Razón Incorpórea, fuente de inspiración inagotable del buen cante gitano y del cantaor, la verdad y la sabiduría del cante como tradición.

Fernando Quiñones es quien mejor salda la cuestión, al sostener que el duende llegó de forma tardía a Mairena y que, por otro lado, el duende en la voz del Niño de Rafael no es convulsivo, fugaz y como un terremoto, sino más bien, y cito textualmente, "largo pero sosegado, un duende más bien sentado que volador, pero no por ello menos duende (...), sereno y no exaltado, pero tan emocionadamente potente como aquellos que deparan los más encendidos e inesperados instantes". Pues eso.

Su sabiduría por soleá y por seguiriya, recogida sobre todo en su fascinante "Esquema histórico del cante por seguiriyas y soleares" (dos volúmenes), es una continua delicia desde los primeros compases por soleá o seguiriya de Melchor de Marchena a la guitarra (dos duendes por el precio de uno). Y en sus grabaciones en directo, hay algunas joyas, como la soleá final que canta, acompañado a la guitarra por Paco de Lucía, en el Festival de la Unión (Motivo te he da/o yo, / qué motivo te dao yo / pa que me tires la ropa / como pícaro ladrón).

En las bulerías, Antonio revive a un muerto y levanta un monte. Y a mí, me aúpa sobre mi corazón, me lo llena de alegría y me enseña las estrellas y la luz del diamante. Elijo las bulerías que grabó para el disco, póstumo, "El calor de mis recuerdos". Calor es la palabra adecuada para expresar el ambiente que se respira en la grabación, el más cercano a una reunión gratisima de cabales, con buenos aficionados jaleando continuamente, dedicándole piropos como "Viva tú, Antonio" o "Ole, Antonio", piropos y jaleos que se unen a otros muchos que, a lo largo de sus grabaciones, hemos ido recopilando: el mejor de España, vivan los genios, así se canta con solera, viva los quilates, "ole, con majestad", "el mejor de to los tiempos", "viva la canela, así se canta, Mairena", etc. Pues bien, como decíamos, Mairena me vuelve loco por bulerías en esa grabación de "El calor de mis recuerdos". La letra alude a personajes y cantes de Alcalá. El cante empieza sosegado, con gracia:

Dichosa la hora  
en que conocí  
y a Alcalá de los Panaeros (bis)  
que pa su cante por soleá  
hay que quitarse el sombrero (bis).



A partir de la tercera estrofa, la voz se eleva, el corazón se excita y Antonio empieza a envolvernos de un duende mágico:

Que Dios me mande un castigo  
si no digo la verdad,  
que a ti sólo se parece  
la patrona de Alcalá.

En la sexta estrofa, la temperatura amenaza con quebrar los corazones. Antonio, jaleado como nunca por sus amigos, haciendo un esfuerzo titánico -en ese momento, estaba con la salud minada- se entrega y nos pone al borde un abismo de emoción:

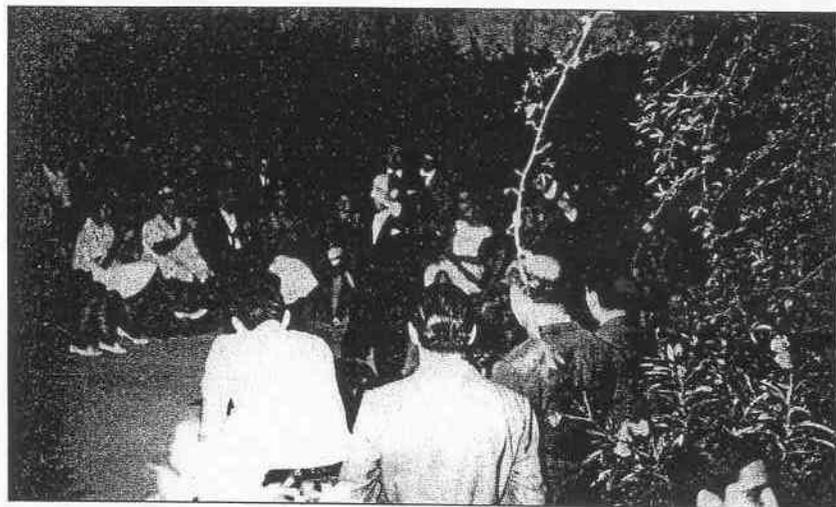
Y al Castillo v'y a subí,  
y repasando mi memoria,  
la Torre de Santiago  
estaba repicando a gloria

Y subid, subid, subid,  
y subid, seguid subiendo,  
viendo estas maravillas  
y desde el Aguila vimos  
la Giralda de Sevilla.

Al final, ya todos hemos encontrado el éxtasis, la mística del cante, lo más sublime e indescriptible, el duende, y estamos satisfechos, reconfortados con esta catarsis que el cantaor nos ha proporcionado, depurando nuestras miserias y elevándonos a algo inexplicable:

Dios te salve, María del Aguila,  
la patrona de Alcalá,  
reina del cielo y la tierra,  
y del cante por soleá.

(De su obra inédita "Duende y Poesía en el cante de Antonio Mairena". Premio de ensayo de la Fundación Antonio Mairena. Año 1995.)



*Antonio Matrena, bailando y cantando con duende, en una fiesta improvisada en el patio de la Cátedra de Flamencología, en el verano de 1963.*

FOTO ARCHIVO CÁTEDRA



## PERFIL BIOGRÁFICO Y ESTÉTICO DE TERREMOTO DE JEREZ (1934-1981)

ALFREDO ARREBOLA

AULA DE FLAMENCOLOGÍA. UNIVERSIDAD DE MÁLAGA.

Para hacer el perfil biográfico y estético de Terremoto de Jerez, sin excesivas pretensiones, sino solamente como paso previo al conocimiento en síntesis de este vivencial artista flamenco, hay que acudir a unos datos fundamentales que nos den la biografía y el retrato del personaje. Y esto en función a que el "cante de Jerez es un cante de inspiración; no es un cante matemático, ni mecánico, ni cerebral, ni movido por ninguna otra fuerza que no sea la del corazón del artista que lo ejecuta", como acertadamente dejó escrito Juan de la Plata en "Memoria de Terremoto", pag. 13, Jerez de la Frontera, 1984. Es el paradigma perfecto del cantaor jerezano que empezó a ejercer esta preciosa profesión desde niño, como si el cante hubiera nacido en él. Muy pronto, pues, comenzó a expresarlo en noches de juergas, en las madrugadas de las ventas jerezanas, con una especial connotación e imprimiéndole su innata impronta, de tal manera que hicieron de Terremoto un cantaor original, distinto y grandioso que, andando el tiempo, pero sin apartarse de las formas tradicionales, conseguiría ser una de las figuras cantaoras más relevantes del llamado "Cante de Jerez"; recordado siempre por todos los aficionados de su tierra y los de las demás comarcas cantaoras. Poco tiempo tardó en erigirse en un nuevo genio del cante y -cómo no- en ídolo insustituible de muchos aficionados.

Siempre que se hable de flamenco, hay que ser sincero y objetivo en la exposición de un arte ancestral y enigmático que distingue a esta tierra. Ignoro si estaré acertado en lo que diga, pero, al menos, me cabe la satisfacción de sentirlo profundamente, y porque tuve la suerte de cantar junto a Fernando Terremoto en distintos festivales.

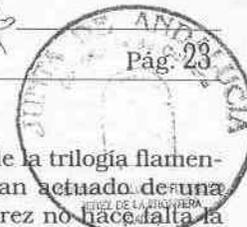
Es preciso recordar las palabras de un famoso e histórico enemigo del cante, Eugenio Noël quien, a pesar de su hostilidad al arte flamenco, a los toros y a cuanto oliera a andalucismo, definió mejor que nadie el cante: "ER CANTE NO CABE EN ER PAPÉ". Y tenía razón Eugenio Noël, porque ¿quién es capaz de definir debidamente nuestro cante, baile y toque? ¿Quién tiene capacidad literaria para describir, en su justa medida, lo que representa el cante de Terremoto, ráfaga sonora, real y surrealista a la vez? "Su voz -dijo el poeta Manuel Ríos Ruiz- con sólo surgir y proferir sonidos negros, jondos,



caóticos y enigmáticos, valía por sí misma porque en ella se producía lo que podríamos llamar la orza del cante, esa órbita de la que brota lo airoso desde lo espeluznantemente telúrico, una expresión densa y escalofriante que, personalmente hablando, nos ha conmovido como nada en la vida y seguramente como nada nos volverá a conmovir, a emocionar desde el tuétano al corazón", cfr. "De cantes y cantaores de Jerez", pág. 122.

Cuando escucho a Terremoto, me imagino que el cantaor jerezano canta por todos, por los vivos y los muertos, por todos los andaluces y, aún más, por todos los hombres que a través de la música encuentran su momento de liberación catártica. Por eso, Terremoto era un cantaor especial, incomparable: llevaba el son, el júbilo y el dolor dentro de sí mismo: portador de los valores culturales, históricos, religiosos de un pueblo que no ha tenido más remedio que cantar porque "Cantando la pena / la pena se olvida" que nos dejó dicho el sevillanísimo poeta Manuel Machado.

En el cante de Terremoto se encuentran combinados, a mi juicio, todos los ecos flamenquísimos y gitanos de Manuel Torre y Curro Frijones, cuando Fernando solía quejarse por seguiriyas o por soleares, cuando se estremecía llorando por fandangos o bien se enardecía por bulerías, en sus momentos de máxima inspiración; de tal manera recogía y disponía su cuerpo que, a veces, parecía que no cantaba. ¡Oh sublime expresión artística de aquél que, iniciado en el baile, se fue por la senda pura del cante! ¡Oh voz ídlica de la historia gitana! Porque, en ella, nos recuerda Terremoto la humillante y legendaria existencia de su raza que, acogida favorablemente, sufrió los estigmas desgarradores de la indiferencia y persecución moral. Su voz sigue presente en la historia flamenca, es perpetua e inolvidable. Es la voz de Fernando Fernández Monje "TERREMOTO DE JEREZ", que cantaba con toda su sangre en ristre y alborotada, que era el cante personificado y lo sacaba de lo más íntimo del alma. A su mensaje, afirma el poeta jerezano y flamencólogo Manuel Ríos Ruiz, le sobraba letra, el texto estaba cifrado primordialmente en el clamor sonoro, en el éxtasis de su conmoción sentimental. Cuando alcanzaba esta situación, un relámpago de belleza oscura sobre las formas, hacía razón, la razón por la cual el cante jondo es un arte. Creo y afirmo, como intérprete flamenco, que el cante de Fernando Terremoto era su religión y la única forma que él tenía para manifestar su entidad humana. Esa cultura autóctona del cante la recoge Terremoto exactamente en la médula de su nacimiento: la Baja Andalucía, en el rincón de Jerez y los Puertos, donde "más que por diversión se canta por necesidad fisiológica y temperamental". Y tanto es así que el mismísimo Eugenio Noël afirmó rotundamente: "La madre del cante, sí, señor, es primero Jerez, y luego Jerez, y después, porque a Jerez le ha dao la gana, Sevilla". Y no ha sido sólo la fácil pluma de Noël quien afirmara lo antes dicho, sino también la de otros muchos autorizados escritores, como afirma Juan de la Plata en su "Flamencos de Jerez". Y ¿quién puede negar que Jerez es la tierra que más intérpretes famosos ha dado, y sigue dando, a la historia flamenca? Los cantes de Jerez son cantes de tierra adentro; los de Cádiz y los Puertos son cantes sentidos y dichos cara al mar. No siento reparo alguno en afirmar que es sólo en Jerez donde están



perfectamente conjuntados y hermanados los eslabones de la trilogía flamenca: Cante, Baile y Toque. Que los *duendes flamencos* han actuado de una manera especial sobre esta privilegiada tierra; que en Jerez no hace falta la expresión "profesional del cante" para ser "flamenco". Y que en Jerez, los núcleos de gitanos, situados en los barrios de Santiago y San Miguel fueron quienes impusieron sus formas de cantar. Ellos han impuesto su son y *quejío*, en los estilos dramáticos, y su *compás* y *bullerío* en los festeros.

Los gitanos se insertaron a la vida común jerezana con su innata habilidad de adaptación, de tal manera que compartían las faenas agrícolas y artesanas. Y, a decir verdad, ellos se han alzado en "artífices del cante". En la mente de cualquier aficionado está que de la amplia nómina de cantaores jerezanos la mayoría son gitanos; ellos pusieron en el cante su memoria y *estética racial*, matizando más la queja que la letra, buscando el "duende" internamente, degustando más el son que el sonido, por lo que en su cante ha prevalecido la oscuridad tonal sobre el argumento, convirtiéndose la copla casi en pretexto para condensar la música. Tanta influencia han tenido los gitanos cantaores que, sin error, me atrevo a decir que en Jerez hasta los payos cantan gitanamente. El gitano cantaor de Jerez, a fuerza de juergas y fiestas, se profesionaliza y sale catapultado a la vida artística. Cuenta la tradición que al Marrurro lo hicieron famoso los "paganini" de Sevilla, como al Sr. Molina y después a Manuel Torre. También es fama que el Niño Gloria dejó un día la yunta en medio de la besana y se plantó en plena Alameda de Hércules, en Sevilla. Esta es la herencia que recibiría Terremoto, que define perfectamente el perfil estético de este genio del cante gitano-andaluz. "De todo el cante que se pueda aglutinar en el recuerdo -escribe Manuel Ríos Ruiz en "De cantes y cantaores de Jerez", pág. 123-, alentó el suyo como un milagro insólito en la historia del cante de Jerez. ¿Ha sido su compendio? Ha sido algo más, ha sido su superación en este siglo". Fernando Terremoto ha sido, en una palabra, genio y maestro del arte flamenco, el cual, a pesar de su corta vida dejó inmortal estela en la historia flamenca, ocupando un puesto eminente entre la amplísima nómina de cantaores, y cuyo perfil biográfico, a vuelapluma, quedaría así: Fernando Fernández Monje, hijo de Juan Fernández Valencia y de Luisa Monje Valencia, nació en Jerez de la Frontera (Cádiz), en la calle Sor Eulalia (Nueva), número 30, el día 13 de marzo del año 1934. Era sobrino de la gran bailaora Tía Juana la del Pipa, de Tío Parrilla y Tío Borrico; hermano del bailaor Curro Terremoto -de quien le procede el nombre artístico- y de la cantaora María Soleá. Sus primeros pasos artísticos fueron como bailaor, en el espectáculo "Retablos Juveniles", que tuvo lugar en bastantes ocasiones en el Teatro Villamarta de Jerez, y en otras ciudades de la provincia, hacía finales de los años cuarenta. Inmediatamente actuó en el tablao sevillano "El Guajiro" con Carmen Carreras, La Camboria, Carmen Lora, Matilde Coral, Manuela Vargas, Romerito, El Poeta y otros. A partir de los años cincuenta comienza a ejercer de cantaor en ventas y colmaos y graba, en 1958, su primer disco, que le dio mucha popularidad, lo que le llevará a alternar en su tierra natal, con temporadas en los tablaos de Sevilla y Barcelona, así como en los tablaos madrileños de "Los Canasteros" y "El



Duende". Su fama se iba extendiendo rápidamente por toda España. Se presentó al Concurso Internacional de Arte Flamenco que se celebró en Jerez, en 1962, y obtuvo el premio "Isabelita de Jerez". Aupado por la fama y este codiciado premio volvió a Madrid, para ocupar el puesto de primer cantaor en el Tablao "Las Brujas". Aprovecha este tiempo para realizar nuevas grabaciones, y convertirse en primera figura del cante.

Fernando "El Terremoto de Jerez" estaba en posesión del Premio Nacional de la Cátedra de Flamencología, que recibió en 1965; de la Copa Jerez, de 1968, y del Premio "El Niño Gloria", de 1972. La Cátedra de Flamencología le entregó la insignia de caballero cabal de la Orden Jonda, en el año 1968. Su última actuación en Jerez, fue en los llamados "Jueves Flamencos", el día 4 de septiembre de 1981. Al día siguiente cantó por última vez en Ronda. Al regreso de la "Ciudad del Tajo" se sintió enfermo y murió, en su Jerez natal, el día 6 de septiembre de 1981.

La XV Fiesta de la Bulería, en cuyo cartel figuraba Fernando, fue en su homenaje (08/09/81), y los poetas Juan de la Plata, Ríos Ruiz, Antonio Gallardo y José González Moreno ensalzaron su figura.

El Ayuntamiento de Jerez (10/03/1984) le dedicó una calle en el Parque González Hontoria. Su memoria sigue entre nosotros.





"Terremoto de Jerez" remataba  
todas sus actuaciones cantando y  
bailando por bulerías.

FOTO ARCHIVO CÁTEDRA



## LA PARTICIPACIÓN DEL ELEMENTO GITANO EN LA CREACIÓN Y MANTENIMIENTO DEL CANTE FLAMENCO <sup>1</sup>.

RICARDO MOLINA (1917-1968)

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

En otras ocasiones les he hablado del cante en general y de su historia, esta vez lo voy a hacer de *La participación del elemento gitano en la creación y mantenimiento del Cante Flamenco*. Es un tema capaz de suscitar apasionamiento, parcialidades y polémicas.

Muchos años de experiencias, de atención profunda, y de estudios desinteresados, me han traído a la conclusión de que la personalidad civil del cante flamenco se confunde con la del gitano. Que el cante es el resultado de un largo proceso de asimilación, primero, de diversos elementos folklóricos y cultos orientales, de integración después, durante los siglos XVI y XVII, de esos elementos asimilados; de exteriorización y germinación, más tarde, a lo largo del siglo XIX dando lugar más tarde, a una serie de cantes de estilo que tras diversos avatares han llegado hasta nuestros días.

El cante no es un metal puro, sino una aleación, y no es árabe, ni judío, ni indio, ni mucho menos bizantino. Es todo eso y algo más, pues no se puede eliminar ni descartar esos influjos. Lo que ocurre es que ninguno de ellos es exclusivo, ni siquiera preponderante. Si hubo algún elemento preponderante es, a mi juicio, el gitano, porque el cante se ha constituido por influjos árabes, judíos, indúes y bizantinos, pero el medio en que dicha integración se ha realizado ha sido Andalucía, y el sujeto agente que ha conseguido la refundición de estos tan diversos factores ha sido, indudablemente, el gitano. De ahí que la ecuación Andalucía y gitano, sea inseparable. Andalucía sin gitanos o gitanos sin Andalucía no hubieran dado el fenómeno estupendo del cante.

La primera prueba que encontramos es la etimología de esta palabra; hay la hipótesis ingenua y pintoresca de Rodríguez Marín que cree derivada del ave zancuda de ese nombre con la que, según el ilustre erudito sevillano tiene gran parecido el flamenco vestido con chaquetilla corta y patalón ceñido, que le hace parecer más zanquilargo al alargarle el talle la chaquetilla. Otro, como el inglés Borrow, supone que se llamó flamenco a los gitanos porque se les suponía procedentes de Alemania, y, el vulgo, calificaba de flamencos, en



general, tanto a los alemanes como a los habitantes de los Países Bajos o de Flandes; pero los gitanos españoles, está demostrado que no pasaron por Alemania, pues no conservan en sus dialectos raíces de tipo germánico; podemos pues, descartar esta hipótesis. Mucha aceptación tiene la teoría del origen arábigo defendida por más de un estudioso; la teoría titubea entre varios posibles tronques, pues se ha supuesto que "flamenco" deriva de los siguientes vocablos árabes: Al Fallah, que significa labriego, Zelha-Menthicunn que se traduciría por campesino tránsfuga, y celhahaenco (canto moro de la Alpujarra). Pero la palabra flamenco cuando se pone en boga es a partir del siglo XVI y durante esa centuria y la siguiente, se limitó a designar a los habitantes de los Países Bajos o a los soldados españoles de los Tercios de Flandes. No conocemos ni un solo caso en que la palabra flamenco se emplee en los siglos XVI al XVIII referida a los gitanos ni al flamenco ni al cante. Por lo tanto, si en el sentido parecido al actual, el término no aparece hasta 1836, resulta bastante improbable que se trate de una derivación del árabe a los 350 años de la reconquista de Granada. Hay, pues, que buscar por otro camino. La teoría del profesor Manuel García Matos nos parece la más acertada y a ella nos adherimos por ahora; según García Matos, flamenco procede del argot del siglo XVIII y principios del XIX, en el que significaba farruco, fanfarrón, pendenciero, pretencioso y liberal; todavía tiene esa pluralidad de significados, así cuando decimos, por ejemplo, "no te pongas flamenco" es como si dijéramos "no seas fanfarrón", y decir que alguien es un "tío flamenco" es tanto como dar a entender que es un tipo generoso y, lo que decimos "echao palante".

¿Qué significa flamenco? Desde que aparece la palabra en nuestro folklore andaluz, hacia 1836, significa gitano, ¿Por qué se le ha dado este nombre? Antes, mucho antes se les había conocido en España por grecos, egipcianos, romani, ron, calés, etc. ¿Por qué cambian de nombre y se califican a sí mismo de flamencos? Creo que existe la respuesta: Hasta el reinado de Carlos III, no gozaron los gitanos de una situación de igualdad jurídica idéntica al resto de los españoles. Los delitos, casi siempre menores, a que en parte les impelían las leyes persecutorias, habían originado leyendas tan absurdas como las tejidas en torno a los judíos; en consecuencia, y, a raíz de la libertad que les concedieron las leyes humanitarias de Carlos III, el nombre de gitano, muy desprestigiado, era, poco más o menos, denigrándolo. Por esa causa debieron de adoptar, otro, el de flamenco.

Pero si al principio el término de flamenco se aplicó a los gitanos andaluces, más tarde sirvió para calificar su cante.

Cuando los gitanos o flamencos empiezan a usar de libertad y derechos, entonces, y sólo entonces, se empiezan a conocer ciertos cantes como la caña, la soleá y la seguriya. Estos no los conocían al principio del siglo XIX sino ellos, y, sólo ellos, los cantaban en el seno del hogar.

Primitivamente, que yo sepa, no existió una denominación general que los designará a todos, como ocurre ahora, con el nombre de cante flamenco. Cuando Estebáñez Calderón en su descripción de "Un baile en Triana" nos dijo que fue a escuchar a aquellos cantaores, al Planeta, al Fillo, etc. no



emplea ningún término análogo al de flamenco; se limitó a llamar a cada cante por su nombre singular: la rondeña, la caña, el polo, la jabera, la seguriya. Cuando trascendió del hogar gitano hacia el exterior, y cuando los andaluces empezaron a interesarse por el cante, después de 1850 por lo menos, entonces fue cuando se le empezó a llamar cante flamenco, lo que fué igual que si se le llamara cante gitano. Todavía en 1881, Antonio Machado Alvarez, cabeza de todos los folkloristas españoles, escribía que el cante puro, auténtico y genuino, no debió salir nunca de la oscura esfera en que nació; esto es, del hogar gitano, y, dice que cante gitano puro, es el flamenco, mientras que la mezcla del folklore andaluz con el cante gitano, dio por resultado el cante andaluzado.

La significación del flamenco ha variado, pues, durante el transcurso del siglo XIX. En su sentido argótico inicial significó persona arrogante y fanfarrona. Luego designó a los gitanos andaluces, más tarde el cante puro gitano y, a la postre, también el cante híbrido resultante de la matización e impregnación de gitanería que experimentaron las canciones andaluzas del siglo XIX.

¿Qué consecuencia debemos de sacar de la interpretación del término flamenco? Si la palabra flamenco significó primitivamente gitano, es indudable que nos da una pista sobre el origen del cante, o al menos de ciertos cantes, y además constituye una luz para orientar a uno sobre los genuinos cantes flamencos, toda vez que ellos serían los cantes puros gitanos. La cuestión es sumamente delicada; para no salir del plano de objetividad en el que deseamos mantenernos a toda costa, tenemos que proceder con mucho tacto y vigilancia. Basándonos en los datos de la experiencia, hemos de reconocer la validez del siguiente hecho: que hasta alrededor de 1850 casi nadie habló ni se ocupó del cante, y los pocos documentos de la época, nos orientan sobre dos posibles derroteros, por una parte, hasta 1850, hablan literatos y hasta poetas del cante gitano; por otro lado, tanto algunos costumbristas como ciertos periódicos de la época, se refieren a una serie de cantes (fandangos, rondeñas) que no eran gitanos, sino del dominio público andaluz. En aquella época que coincide con la etapa Fernandina de nuestra historia, el cante gitano (soleá, seguriya el jaleo, la toná, sus derivados, la alboreá) vivió encerrado en un ambiente hermético casi sacral; es cosa privada y privativa de los gitanos andaluces. A la vez, y durante medio siglo, los andaluces y los gitanos cantan sus canciones muy diferentes aunque logren saltar denominadores comunes como melismas, aire oriental, influencias árabes, etc. Esas coplas andaluzas puras fueron la rondeña, la seguidilla tradicional española, manchega o castellana, la jota de Cádiz, flor de la guerra napoleónica, la jabera, el fandango en sus múltiples variedades -para una voz sola, fandangos dialogados e incluso coreados-, y estas canciones, que aún no podían llamarse cantes, eran acompañadas por guitarras, bandurrias, violines, panderos, palillos, campanillas y castañuelas. Muchos de estos cantes, como la seguriya, no llevaban acompañamiento.

Las coplas andaluzas estaban emparentadas con el folklore castellano y con el morisco. Así, la malagueña, no fue hasta el final del XIX sino un fandango.



Cabe hacer también una distinción en cuanto a las letras; las letras gitanas de aquella época y posteriores, tratan con preferencia de la propia vida, son intensamente personales y autobiográficas, y se concibe que no nacieron para ser cantadas ante un auditorio, sino en la intimidad de la vida familiar.

Por Puerta Tierra no quiero pasar  
que me acuerdo de mi amigo Enrique  
y me echo a llorar.

Si estas penas mías mucho me duraran  
muchas murallas que hubiera en el mundo  
yo las derribara.

Compárense estas letras con las siguientes de tipo netamente andaluz:

La nieve por tu cara pasó diciendo  
donde yo no hago falta, no me entretengo.  
Porque la nieve, donde no hasé falta  
no se entretiene.

A un sabio le pregunté y me respondió al momento  
yo también me enamoré y, aunque me sobra el talento,  
lloro por una mujer.

Estas letras últimas son, a nuestro juicio, más literarias y más pretenciosas, expresan sentimientos comunes más que singulares, algo les impulsa hacia afuera, son versiones populares muchas de ellas de poesía culta, tienen del píropo, del teatro, de la lírica y de la zarzuela, han brotado de un ambiente literario y musical, pero no trascienden el "ay" profundo, íntimo; no exteriorizan a un hombre concreto, sino al hombre en general. Por lo tanto, desde el punto de vista del sentimiento son, no vivencias, sino generalizaciones afectivas o épicas, son letras para ser representadas.

Lo que en resumen caracteriza a las letras gitanas es que son directas, las nuestras, las andaluzas, rara vez lo son.

¿Cómo debe interpretarse la tesis del origen gitano del primitivo cante flamenco? Al afirmar el origen gitano del primitivo cante, no aseguramos que la totalidad del cante que hoy llamamos flamenco sea creación calé. No. Restringimos nuestra teoría estrictamente a los cantes flamencos primitivos, a nuestro juicio tres: la seguriya, la toná y los corridos o viejos romances. Es probable que junto a éstos florecieran otros, bien como derivación suya, por ejemplo la liviana, o bien como criaturas autónomas, hoy extinguidas o momificadas, como la caña y el polo que pueden servir de buen ejemplo de cantes momias, o el jaleo, que suelen mencionar los folkloristas y que podrían servirnos para ejemplificar el caso de los cantos extintos. En resumen creemos que los gitanos fueron los creadores de la seguriya, de las tonás, de



los corridos, tal como hoy han llegado a nosotros. Las versiones pregitanas anteriores de estos cantes, si es que las hubo, carecen de pruebas documentales, no hay ninguna referencia a ellas, no hay ni una sospecha, ni un indicio que en rigor justifique la hipótesis de su existencia con anterioridad a 1781. Respecto a la soleá, aunque mucho más reciente que los cantes enumerados, es según nos revela su historia, gitana en su origen, en su evolución y en sus maestros. Igual ocurre con las bulerías, con los tangos, y con las alboreás o alboleas.

Nuestra tesis puede sintetizarse en el siguiente cuadro sinóptico:  
Cantos de la primera mitad del siglo XIX, esto es, cantes primitivos:

La seguriya  
La toná  
Los romances o corridos y  
La albolea.

Cantes de la segunda mitad del XIX. Gitanos (de siega).

La soleá  
Los tangos y  
Las bulerías.

Ahora bien todo esto es muy complicado; hemos hablado del origen gitano, lo que puede inducir a graves conclusiones apenas interpretemos el término gitano en toda su amplitud, por eso hemos de restringirlo al grupo gitano bajo-andaluz de Sevilla y de Cádiz exclusivamente.

Los primitivos cantes flamencos surgen del triángulo articulado en el vértice de Ronda, Triana y Cádiz, y en el centro geométrico de dicho triángulo emerge fabuloso Jerez. Pero no basta, es preciso ultimar otros puntos y analizar ciertas objeciones que surgen sobre la marcha. Lo primero que conviene aclarar es el valor y el sentido de la acción creadora de los gitanos referidas a los primitivos cantes flamencos. Como son muchos los que, repitiendo un fácil tópico, afirman que los gitanos no han creado nunca nada y apoyan en este principio tajante su teoría particular relativa al cante. Los gitanos nunca crearon nada; argumentan, luego nunca crearon el cante; nosotros no debemos desviarnos del objetivo de nuestro trabajo para comprobar si efectivamente es cierto que no crearon nunca nada los gitanos. Nosotros nos limitamos a asentar que no admitimos ninguna afirmación de esta especie sin demostración. Ahora bien, lo que nos interesa no es el problema general de las dotes creadoras de la raza gitana, sino la cuestión concreta de si crearon o no el cante flamenco. Mucha gente, incluso escritores, interpretan la acción de crear con amplitud y profundidad bíblicas. Crear, piensan, es sacar de la nada; para los que piensan así los gitanos habrían creado de la nada el primitivo cante, pero nosotros nunca lo afirmamos ni afirmáramos tamaño absurdo. El verbo crear es susceptible de interpretaciones menos absolutas, diríamos más aún, la creación por sí misma es



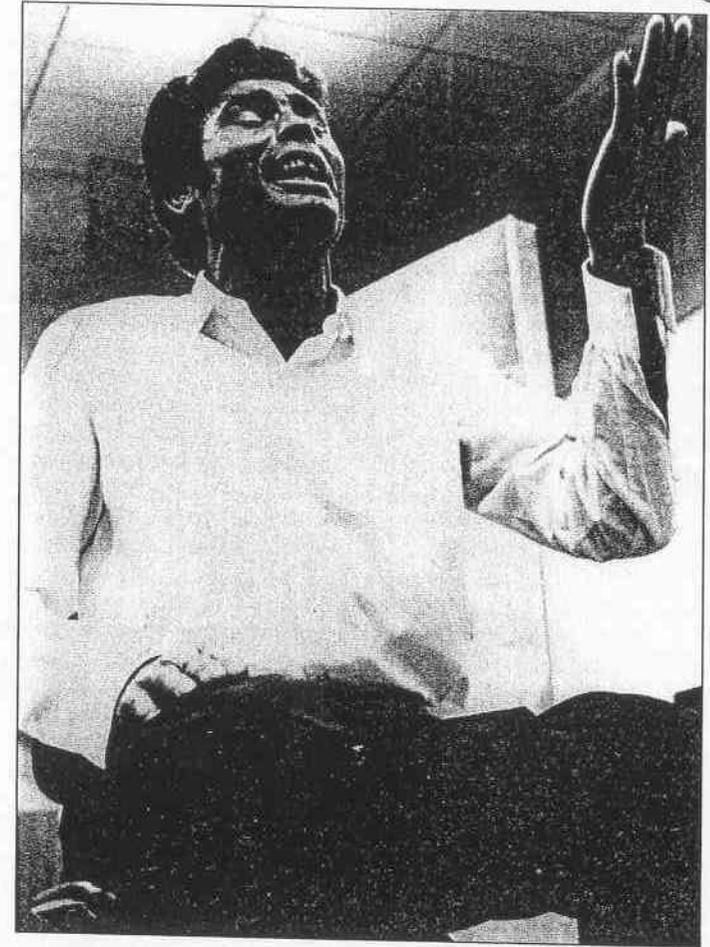
realmente contradictoria con la realidad histórica, como con la física, porque presupone necesariamente la ausencia total de ambas. Cuando hablamos de la creación del cante por los gitanos bajo-andaluces, estamos muy lejos de pensar como teólogos; el plano en que se mueve nuestro pensamiento es el más humilde y complejo de los hechos humanos. Los gitanos no crearon el cante ex-nihilo, no lo crearon de la nada, mejor que creación podemos hablar de "forja" o refundición del cante. Ellos no trajeron el cante consigo porque en ese caso quedarían rastros itinerantes, tampoco lo encontraron porque quedarían reliquias isleñas, ni creemos surgiera casualmente porque, aunque no rechazamos la posibilidad de un relativo azar, los hechos de la cultura, incluso en casos tan excelsos como el de pensamiento griego, se traducen: siempre por integración, al menos en su base.

El cante, ya lo hemos dicho al principio, es fruto de la integración de varios elementos, pues bien, el medio en que tal integración se consumó fueron los gitanos bajo-andaluces.

Así el término crear no debe asustar a nadie, ni debe alarmar tampoco el acendrado patriotismo andaluz, porque no excluye ni mucho menos la participación indígena de Andalucía. Los gitanos crean o forjan el cante primitivo, son los agentes creadores, pero gran parte de esos metales proceden de las entrañas de Andalucía. Eso explica el fenómeno de que son los bajos-andaluces y no los gitanos de otras regiones españolas o del mundo sus cultivadores y depositarios. Los gitanos afincados en Andalucía baja en el siglo XVI inauguran la protohistoria del cante flamenco, largo período de integraciones que desemboca a plena historia a final del siglo XVIII y principios del XIX.

¿Pero quiénes eran los gitanos? ¿de dónde procedían los que irrumpieron en España en el último tercio del siglo XIX? El criterio más seguro hasta ahora para responder a tales preguntas es, sin duda, el filológico; en él apoyamos con preferencia nuestros informes. Hay que descartar por completo la errónea hipótesis de su ascendencia egipcia -el hecho de que el nombre de gitano derive de egipciano, no prueba nada, también se les llamó grecos, y también se les llamó cingaros, sin que por eso se les haya interpretado oriundos de Grecia, o identificados con los maniqueos que en este tiempo se llamaban en Europa Oriental cingaros-. Los gitanos proceden de la India, pero no sabemos con exactitud de qué región; de allí partieron no al principio del siglo XV, ni atacados por los 6.000 jinetes de Tamerlán -eso está completamente descartado-, sino que salieron a mediados del siglo X y en gran oleada emigratoria, pero ignoramos la causa de esta partida. Del siglo XI al XIII no se registrarán migraciones gitanas de importancia en Europa, éstas tuvieron lugar en los siglos XIV y XV. Ahora bien, nos consta que un importante núcleo se asentó durante siglos, tal vez durante los siglos XIII, XIV y XV, en Grecia, donde irradió por toda la península balcánica. Tardaron, pues, cuatro siglos en llegar a España.

Respecto al grupo o grupos que penetró en España por los Pirineos, hacia el final del XV, hay que tener presente: 1º que no procedían de Flandes, como quieren los que de este modo justificarían el apelativo de flamencos para ellos, pues los dialectos calés españoles carecen de raíces germánicas y, de





*El Maestro Manuel Agujeta, uno de los últimos mantenedores gitanos del verdadero Cante Flamerico, transmisor fidedigno de la escuela de sus antepasados.*

FOTO ARCHIVO CÁTEDRA



proceder de Flandes, hubieran tenido que pasar por Alemania para llegar a España y, como hubieran precisado mucho tiempo, algo les habría quedado en el idioma. 2º Hay que saber que los gitanos fueron bien acogidos al principio, e incluso protegidos por la nobleza que se recreaba con sus cantos y danzas. 3º En ellos se dan con superabundancia las cualidades típicas de los pueblos guerreros dedicados a la forja de metales, la fama de magos, de criaturas en relación con potencias infernales, de cantaores y bailaores por excelencia. El conocimiento de la técnica metalúrgica lo habían aprendido en la India, su país de origen: hoy es todavía tradicional su fama de conocedores de las técnicas de la metalurgia. Los hombres dedicados al campo siempre sintieron recelo del dedicado a la metalurgia; es la aversión del homo agrícola al homo faber. Esto hemos de tenerlo muy en cuenta para comprender el porqué de las persecuciones que muy pronto empezaron a sufrir en España. Desde Carlos I hasta Carlos III los gitanos vivieron una azarosa y dura existencia de persecuciones que los mantuvieron en su habitual política de conservarse en grupo homogéneo, cerrado y hermético, como las comunidades judías. Obligados en parte por las circunstancias, cometieron atropellos, promovieron desórdenes e, incluso, llegaron a asaltar ciudades como Logroño. El medio ambiente les era hostil y se le atribuían, gratuitamente, monstruosidades que no habían cometido: desde la antropofagia hasta sacrificios humanos (como a los judíos). Pero una cosa son las leyes y otra el medio social que en España nunca fue hostil a los gitanos, pese a las leyendas que sobre ello circulaban. Fueron protegidos por la nobleza, los señores los apadrinaban, los llevaban a la pila bautismal, y ellos al recibir el Bautismo, adoptaban el apellido de sus protectores por gratitud: de ahí los frecuentes apellidos de Heredia, Flores, Suárez, etc. Los escritores simpatizaban con su género de vida, libre, trashumante, romántica. A mediados del siglo XVI estaban tan de moda los gitanos que no faltaron leyes prohibiendo a los españoles que se vistiesen a la usanza gitana y que hicieran vida en común con ellos. Vivieron, pues errantes por los campos, pero acampando en los alrededores de las ciudades, las cuales recorrían cantando y bailando... de esos artistas ambulantes no debió salir el cante flamenco.

El máximo contingente encontró su tierra de adopción en Andalucía, y, dentro de ella fue Sevilla el gran centro de atracción gitana. Andalucía estaba, hasta el edicto del Felipe III que expulsó de España a más de un millar de moriscos, poblada principalmente por los moros que diferían de los españoles en lengua y religión. Viviendo con ellos, los gitanos, aprendieron su idioma y muchas de sus costumbres; si bien la diferencia idiomática no excluye el que usasen el castellano, al igual que la práctica del Islám de seguro la hacían en secreto (motivo más que provocó la expulsión). A nosotros lo único que nos conviene subrayar es el fenómeno de convivencia entre gitanos y moriscos durante los siglos XVI y XVII; estos gitanos bajo-andaluces en el transcurso de los siglos se andaluzaron por completo y se fueron agrupando en barrios llamados gitanerías, sobre todo en Jerez, Sevilla y Cádiz (durante la primera mitad del XIX Triana fue, todavía, barrio gitano por excelencia).



Pues bien, el primitivo cante flamenco, se ha debido formar lentamente del siglo XVI al XVIII en las provincias de Sevilla y Cádiz; en 300 años la aclimatación de gitanos sedentarios fue, aquí, total, y es probable que, a pesar de la expulsión de los moriscos, quedaran muchos en el campo y, con ellos, la tradición arábigo-andaluza musical. Como por otra parte los gitanos procedían de la India, encontraron así un folklore que les recordaba y refrescaba el suyo, y entonces, con su innata capacidad de asimilación, absorbieron los cantos y danzas diseminados en Andalucía, resumieron elementos dispersos y crearon algo completamente nuevo: El primitivo cante flamenco.

Los elementos integrados en él fueron el tradicional sentido gaditano del ritmo y de la danza, las canciones campesinas de los agricultores moriscos, los resabios judeizantes y todo el folklore orientalizado andaluz respaldado por la gran tradición bética. Ellos portaron su apasionamiento, su sentido trágico de la vida, su tradición cantora llena de reminiscencias indúes, su nativo don del ritmo y, sobre todo, su arte supremo de la forja, porque el cante también fue forja o refundición. Así, sospechamos, se formaron los primitivos cantos flamencos o gitano-andaluces que, como se ve, fueron el resultado de dos factores sine qua nom: El gitano y el andaluz. Hasta que no empiezan a cantar los gitanos por seguriya, soleá, jaleos, corridos o romances, no se puede hablar en rigor de cante flamenco; lo que había antes no parece que tenga la menor relación con él, pero hasta que no llegan los gitanos a Andalucía, y no se asientan dos siglos en Sevilla y Cádiz, no cantan nada parecido. Son, pues, los dos términos que mutuamente exigen, y ello explica el hecho nada sorprendente, de que los gitanos en ninguna otra parte del mundo, ni de España, tengan nada parecido a nuestro cante.

Durante la época de persecución, que coincidió con la asimilación andaluza, el cante no trascendió al exterior, pues cristalizó entre los gitanos sedentarios; por fin, hacia 1780, suena el primer nombre de cantaor que registra la Historia; el Tío Luis el de la Jullana; las noticias que de él tenemos son dudosas y escasas, se dice que había sido aguador de Jerez, que era calé (otros lo niegan), y otras muchas cosas, pero como todas estas noticias proceden de fuente oral, no podemos darle mucho crédito: El hecho que se haya dicho que Tío Luis de la Juliana era cantaor de seguriyas no es muy inverosímil, ya que la noticia es un siglo posterior y, antes, la seguriya iba englobada en el grupo de las tonás. Lo importante es consignar que los testimonios literarios de la primera etapa del XIX no suelen referirse casi nunca a las seguriyas, en cambio, casi todos, coinciden en nombrar la caña, el polo, las tonás, la rondeña y la jobera. En esta época las tonás más famosas fueron las de Triana; como ahora, no llevaban acompañamiento de guitarra y ni mucho menos de yunque.

En esta evolución de los cantos que hemos comenzado a enumerar y cuyo origen hemos dejado sentado en el año 1836 no se mencionan martinetes, deblas, ni carceleras, seguramente por llamarse tonás genéricamente.

El polo debía ser entonces un cante dinámico y no se cantaba el polo como ahora sino por polos, y lo mismo podríamos decir con respecto a la caña. Todavía Chacón cantaba varias según testimonio de sus contemporáneos. No



sabemos con certeza cuántas modalidades de romances gitanos estaban entonces en boga, es probable que el actual por soleares, conservado por los gitanos sevillanos, no sea más que una de las varias modalidades que entonces existieran.

Respecto a la rondeña era popularísima desde Almería hasta Ayamonte, y la jobera no debió de ser tan barroca como la que nos presenta hoy la versión, o mejor reconstrucción, de la Antología del cante flamenco de Hispavox.

La seguriya sin acompañamiento de guitarra se confundiría con las tonás, es probable que su emancipación y autonomía se inicie con el siglo y con El Planeta, hacia 1840. El hecho de que la seguriya al estilo de Triana se defina frente a las de tipo gaditano y jerezano, por un más intenso ligado y por una mayor identificación con las tonás acaso nos confirme en nuestra hipótesis.

En esta época los grandes centros cantores fueron Triana, Cádiz con Los Puertos, y Jerez. No se limitaron a estas las localidades cantoras, pues, nos consta, que existieron otras como Ronda, Morón, Paterna o Medina. En Granada se registró poca o nula actividad, acaso por la circunstancia de haber sido la provincia menos arabizada y menos berberizada en el orden étnico de todos los reinos andaluces. De Córdoba, Huelva, Jaén, Almería y Málaga, no hay noticias de interés en esta época. Las diseminadas en obras literarias: la prensa, el teatro, viajes y cuentos, coinciden en nombrar a las rondeñas como cante y baile popular por excelencia. Ignoramos la situación de la población gitana de Huelva, pero de Córdoba, Jaén, Almería y Málaga, está bien clara; sus relaciones con la gitanería de Sevilla y Cádiz fueron escasísimas, en cambio Córdoba y Jaén mantuvieron ininterrumpidas relaciones entre sí. Por eso la mayoría de cantaores cordobeses no fueron gitanos. De todos los centros enumerados los más importantes fueron Triana, Cádiz y Jerez. La historia flamenca de Cádiz y Jerez se presenta relativamente clara, no así la de Triana. La primera dificultad estriba en la escasez de nombres; si exceptuamos los de Frasco El Colorao, El Pelao y Manuel Cagancho, el resto permanecen en el anónimo. Algo parecido ocurre con sus cantos: es hoy muy difícil identificar las genuinas soleás, seguriyas y tonás de Triana. Sin embargo aquel barrio de Sevilla fue desde el XVIII un gran emporio gitano andaluz. Por eso cuando un espíritu curioso como Estebáñez Calderón, quiere documentarse sobre el baile y cante andaluz se dirige a Triana y saluda a Sevilla con estas palabras elocuentes: "Sevilla es la depositaria de los universos recuerdos de este género, el taller donde se modifican, funden y recomponen en otros nuevos los baile antiguos, y la Universidad donde se aprende la gracia inimitable, la sal sin cuentos, las dulcísimas actitudes, los vistosos volteos, y los quiebros delicados del baile andaluz".

En vano es que de las dos Indias lleguen a Cádiz nuevos cantares y bailes de distinta aunque siempre lasciva prosapia, jamás se aclimatarán si antes, pasando por Sevilla, no dejan en vil sedimento lo demasiado torpe y lo muy fastidioso y monótono, a fuerza de ser exagerados. Saliendo un baile de Sevilla, como de un crisol, puro y vestido a la andaluza, pronto se dejará conocer y es admitido desde Tarifa a Almería y desde Córdoba a Málaga y Ronda. Un autor árabe nos dice de Sevilla: Se distinguió de Córdoba en que

mientras Córdoba es compradora de libros, Sevilla es mercado de instrumentos musicales. Ya por tanto desde el pleno siglo XI queda bien patente la marcada vocación musical de Sevilla. Si avanzamos hasta el siglo XIX nos daremos cuenta que Triana constituía, en la primera mitad de dicho siglo, el gran centro de atracción flamenca.

Otro gran centro cantor de la época fue Cádiz y Los Puertos; es cierto que la proximidad geográfica y la dependencia histórica de Los Puertos con respecto a Cádiz, parece suficiente base para unirlos en un sólo bloque. Claro que no podemos ignorar la pretensión de Jerez expuesta por Juan de la Plata en su reciente libro "Flamencos de Jerez" (1961), que acostumbra a considerar a Los Puertos como prolongación flamenca jerezana. Nosotros, atendiendo al concepto de proximidad geográfica, consideraremos a Los Puertos y Cádiz como un sólo bloque que llamaremos Centro Gaditano.

Desde muy pronto dicho centro trasciende con sus viejos maestros que son por excelencia los maestros de la seguriya, tales como Francisco Ortega de Puerto Real, conocido por el apodo del Fillo; El Planeta cuyo nombre ignora (algo mayor según los aficionados de la comarca), María Borrico, señor Enrique Ortega, etc. Hubo en Cádiz algún barrio o barrios populares por su gitanería y por sus cantaores, indudablemente, y debieron de ser numerosos; sin ir más lejos, algunas letras aluden a ellos, por ejemplo la conocidísima en que se habla del Barrio de Santa María que todo el mundo conoce.

El Cádiz del siglo XIX es una ciudad con gran actividad portuaria, los navieros que iban y venían de América, mantenían su puerto animado; el contrabando, el comercio, el intenso tráfico, daban vida a la ciudad. Sin embargo, no sabemos de ninguna descripción literaria de fiestas celebradas en Cádiz en esta época, al estilo de la celebrada en Triana y descrita por Serafín Estebáñez Calderón. Si en Sevilla predominó la concentración en la gran gitanería de Triana, parece que en Cádiz y en Los Puertos imperó la dispersión. Los cantaores gaditanos debieron ser un poco nómadas en esta época. El Fillo, El Planeta, María Borrico, Juan Encuero, debieron errar durante casi toda su vida, y vivieron a lo largo de su oscura existencia, en diversas localidades de Andalucía baja, sin salir casi nunca de las provincias de Cádiz y Sevilla.

Desde 1800 a 1860, los cantes predilectos fueron los ya mencionados, especialmente debieron de ser cultivados aquí, los jaleos, las alegrías en su fase embrionaria, los caracoles, el mirabrás, las romeras y toda la gama de la campiña. Es probable que también empezaran a definirse los tangos con personalidad propia y que, desde aquí, irradiaran hacia el interior andaluz. Los cantaores diseminados desde Algeciras a Sanlúcar, se multiplican entre Cádiz, San Fernando, Puerto Real y Puerto de Santa María, que constituyen constelación con valor de centro gravitatorio. Jerez es el otro gran centro cantor con jerarquía de triunviro; los jerezanos como los gaditanos y los sevillanos reclaman el honor de ser cuna del cante; parecidos argumentos podrían abonar indistintamente una u otra tesis, pero a nosotros no nos interesa afrontar el difícil problema insoluble por ahora, y si destacar, en cambio, los hechos, y el hecho indudable es que el nombre de Jerez, como el



de Sevilla y el de Cádiz, ilustra con brillo propio la historia del cante, desde su más primitivo periodo conocido que es el que estamos mencionando.

El desarrollo de su industria vinícola en el siglo pasado, hizo de Jerez una auténtica metrópoli andaluza. Situada entre dos localidades cantoras de su misma talla, en el centro de los riquísimos pagos vitícolas de la campiña del Guadalete, una brillante nómina de cantaores, bailaores y tocaores, acreditando rango primerísimo a la gran ciudad del vino. El primer nombre de cantaor que suena -ya lo hemos mencionado- es Tío Luis el de La Juliana. Los dos nombres supremos del cante jerezano, dentro del cante flamenco, representando uno el flamenco andaluz, Chacón, otro el de tipo gitano, Manuel Torre, fueron más tarde, jerezanos también. Acaso el cantaor más antiguo de Jerez, después del Tío Luis el de La Juliana, haya sido el señor Manuel Molina, contemporáneo del Fillo y algo mayor que Tomás El Nitri. Ahora bien, la mayoría de los cantaores jerezanos decimonónicos, debieron nacer después de 1840; esto es, no iniciaron su carrera artística hasta después del año 1850 ó 60. Un bello ejemplo nos lo ofrece Mercedes Fernández Vargas -La Serneta- que, nacida en 1837 murió en 1910, por lo tanto cae de lleno en la etapa que hemos llamado de los cafés cantantes, a ella pertenecen La Serneta, El Pulí, El Chato de Jerez, Salvaorillo, Rita La Cantaora, etc.

La inmensa mayoría de los cantaores jerezanos del siglo pasado, fueron calés. El famoso barrio de Santiago concentraba una densa población gitana, y, entre la gitanería de Jerez, de Triana y de Cádiz, debió existir siempre una íntima relación; en Jerez predominaron las seguriyas que acabaron independizándose de las tonás, plurificándose en diversos estilos personales; luego la toná, los jaleos, los cantes festeros; cantes, todos, gitano de pura cepa.

De los hechos expuestos se deduce.

- 1º) Que el término flamenco señala a los gitanos como creadores del cante.
- 2º) Que los cantes auténticamente flamencos fueron auténticamente gitanos.
- 3º) Que los centros cantores por excelencia fueron las grandes gitanerías de Sevilla, Cádiz y Jerez.

A éstas podríamos añadir otras razones:

-Que los cantes fundamentales, por su calidad y profundidad, (la seguriya, la soleá, los tangos y las tonás) son creaciones casi exclusivamente gitanas.

No existe, que yo sepa, una sola seguriya que no sea calé; lo mismo ocurre con la soleá, y, creo, que con las tonás y con los tangos. Hoy se están recuperando y resucitando muchos de estos cantes; para encontrarlos hay que ir a los gitanos viejos que los conservan amorosamente, y como cosa propia. ¿De quién aprenderíamos, si no, las seguriyas de Enrique El Mellizo, del Planeta, de Manuel Cagancho, del Marrurro, de Paco La Luz, etc.? Todos -seguriya y soleá- llevan impronta de su creador que es un nombre gitano: Soleá de Frijones, de Joaquín el de La Paula, de Mercedes La Serneta, de Enrique El Mellizo, de Juaniquín, etc.

Pero no se limita su función a la creadora; nadie cantó en tiempos pasados ni canta hoy como lo hacen ellos; sobre todo las creaciones propias. Cuando Juan Breva cantaba por soleá, intentaba, en vano, repetir las de Enrique El Mellizo o las de La Serneta. Y cuando Don Antonio Chacón



cantaba por soleá, o por seguriyas, era como pez fuera del agua.

En los gitanos se ha dado el genio creador, la facultad conservadora y hoy les somos deudores del mantenimiento del cante auténtico, porque, frente a la labor desintegradora y corruptora de los grandes discípulos de Silverio y de Chacón, Vallejo, Cepero, Marchena, Valderrama, debemos la conservación del cante en su pureza a la legítima dinastía integrada por El Nitri, Manuel Torre, Tomás Pavón, Manolo Caracol, Antonio Mairena... Ellos representan la pureza, la dignidad y la integridad del cante flamenco.

- (1) Este texto leído por su Autor en el I Curso Nacional de Cante Andaluz, celebrado por la Cátedra de Flamencología, en agosto de 1961, en Cádiz, bajo el título de "Los gitanos bajo-andaluces y su papel creador y rector", fue utilizado posteriormente, con algunas correcciones, en su obra "Mundo y Formas del Cante Flamenco", escrita en colaboración con Antonio Mairena (ediciones de 1963 y de 1971).



## MANUEL DE FALLA, PALADÍN SUPREMO DEL CANTE FLAMENCO

RICARDO MOLINA (1917-1968)

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Don Manuel de Falla, nacido en Cádiz (1876) tierra de cantes y capital de sabios compases, fue (y lo seguirá siendo en su obra imperecedera) el gran paladín defensor del cante flamenco.

Desde niño oyó cantar a su criada, una moza llamada "La Morilla", y su madre dormíalo al son de la nana andaluza. Recuerdos infantiles y nostalgia de canciones maternas afloran en su "Nana" (de las "Siete canciones" de juventud) según Luis Campodónico, biógrafo del primer músico español.

La propia experiencia (familiar, local), el ambiente de sus años adolescentes y juveniles, el ejemplo insigne de Felipe Pedrell, la camaradería con Albéniz y Turina y el influjo artístico de Debussy, impulsaban a Falla hacia el cante flamenco, en el que certeramente veía la fuente de la "Música natural", según expresión tomada por Pedrell a Oubilichef (Campodónico, "Falla", pág. 93. Ed. du Seuil. Bourges 1959).

Atento a la forma y al espíritu más que a la materia y a la letra, Falla, superando limitaciones regionales y nacionales, transporta la esencia del cante y toque flamencos al plano del arte universal, porque no utilizó el cante como materia de inspiración sino como reactor de ideas de las que dio expresión abstracta.

Toda la etapa creadora comprendida entre 1904 y 1922 se caracteriza por la persistencia de un común denominador flamenco. "La Vida Breve", "El Sombrero de tres picos", "Las noches en los Jardines de España", "El amor brujo", son las obras maestras de esa etapa.

Desde finales de 1921 Falla organizó con Federico García Lorca, Ignacio Zuloaga y el "Centro Artístico" granadino, el histórico concurso de cante jondo de Granada, que había de celebrarse en la plaza de los Aljibes el día del Corpus de 1922, patrocinado por el Ayuntamiento.

¿Qué ocurrió para que a partir precisamente de dicho concurso, Falla se alejara para siempre no sólo de la inspiración flamenca sino del tema andaluz? Misterio. Pues los posibles motivos que expone Eduardo Molina en su bien documentada y agradable monografía "Manuel de Falla y el cante jondo" (Granada, 1962) no bastan para explicar el inusitado desvío.

Más que contrariedades humanas pensamos que ese alejamiento obedeció a desilusión artística. Falla esperaba mucho del concurso y la magnitud de su esperanza fue duramente defraudada por la mediocridad del resultado. La figura más relevante descubierta en el concurso de Granada fue un cantaor

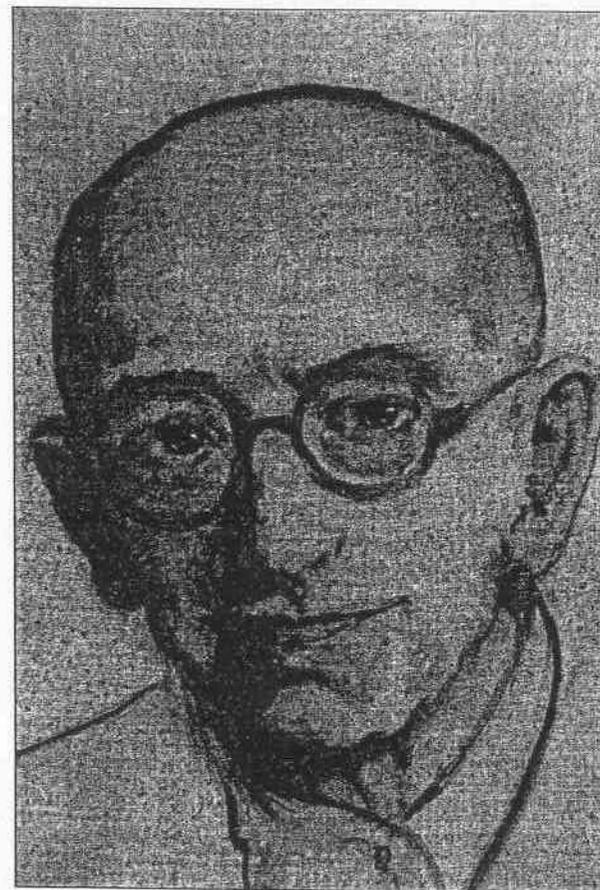


de la escuela de Silverio, viejo y mediocre. El premio de honor (de seguiriyas) quedó desierto. Se dobló el segundo premio que fue para el citado discípulo de Silverio (Diego Bermúdez) y Manuel Ortega "Caracol", niño entonces de catorce o quince años. El resto de los premiados: Yerbagüena, un fandanguillero, el Niño de Linares (?), La Gazpacha y cuatro niñas granadinas, que nos hacen pensar ya en los joselitos y marisoles de hoy.

Es posible que de haber logrado acceso al hermético mundo flamenco, Falla se hubiese sentido compensado con creces. Pero una multitud de obstáculos lo impedía. Ante todo su residencia en Granada donde nunca hubo seguiriyeros y soleaeros de rango, luego su prejuicio (erróneo) contra los profesionales, que entrañaba la creencia (equivocada) de que el cante es cosa de dominio popular, y su carácter serio y reservado, el menos a propósito para captarse la confianza de los cantaores de la época.

Falla había escuchado privadamente en la taberna granadina de "El Polinario" a los grandes maestros del siglo: Manuel Torre, Pastora Pavón y don Antonio Chacón. La experiencia enseña que eso no basta. Una reunión de intelectuales en la que se congregaban Gómez de la Serna, Oscar Esplá, Santiago Rusiñol, Ignacio Zuloaga, etc..., no podía ser ambiente propicio al cante. El hecho es triste, pero real. En el fondo de su alma ingenua el gran cantor no procede del "tronco de Faraón".

Y aquellos artistas e intelectuales madrileños, vascos, catalanes, valencianos, congregados en Granada con motivo del concurso, como un sínodo, para definir nada menos que la ortodoxia de un arte que ignoraban, tenía que provocar íntima y sorda irritación en los sumos sacerdotes de este arte.





## ESCLAVOS, MORISCOS Y GITANOS, EN LA ETAPA HERMÉTICA DEL FLAMENCO, EN JEREZ.

JUAN DE LA PLATA

DIRECTOR DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD DE  
CÁDIZ Y MIEMBRO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS JEREZANOS.

Jerez de la Frontera, según Pedro y Carlos Caba, es "la sede del gitanismo español", por antonomasia. Y el poeta Federico García Lorca llama a Jerez "ciudad de los gitanos". Lo que hace pensar que, en Jerez, en sus arrabales de San Miguel y de Santiago, estuvieron enclavadas, y aún subsisten hoy día, aunque bastante mermadas por los movimientos migratorios interiores, las dos gitanerías más numerosas de toda Andalucía. Comparables, en extensión, a la de la Cava trianera y a la del Sacromonte granadino.

Posiblemente, estos gitanos jerezanos tuvieron mucho que ver con la gestación del arte flamenco, que no afloraría a la luz pública, hasta bien entrado el siglo XVIII. No obstante, nosotros hemos podido encontrar otros antecedentes, que bien valdría la pena dar a conocer, siquiera sea por aportar alguna luz a los oscuros orígenes de la música flamenca andaluza.

Se trata, sobre todo, de dos documentos que, después de varios años de investigación, hemos podido encontrar en el Archivo Histórico Municipal de Jerez de la Frontera. Uno del siglo XV y otro del XVI. Piezas claves de alto valor histórico, para lo que pudiéramos llamar el esclarecimiento de la misteriosa etapa hermética del flamenco, al menos en esta ciudad del Sur de España.

El primer documento consta, en las actas capitulares del Cabildo jerezano, con fecha 14 de septiembre de 1464, y se refiere a las fiestas que, en los arrabales de Jerez, celebraban con gran escándalo, los esclavos blancos y negros de esta ciudad, utilizando para ello panderos y atabales, y otros instrumentos. Estos esclavos eran calificados, en la época, como "esclavos fandangueros" o juerguistas. Es decir, que bailaban el fandango y que solían participar, con gran animación, en bailes y festejos populares.

Literalmente, dice así el acta que encontramos al folio 118 del libro capitular de 1464, a continuación del epígrafe "Esclavos fandangueros":

"Fué hablado cómo muchas presonas se quejan de los esclavos negros e blancos, (para facer) fiestas se juntaban, é con panderos, tabales é otros estormentos -instrumentos- facian (escándalos) é bollicios, é en ello se recrecía grand dapno a los señores cuyos ellos son, (de... é dapnos de sus faciencias);

Manuel de Falla.  
Retrato por la bailaora-pintora Luisa  
Triana.  
(Conservatorio de Música de Jerez).

FOTO ARCHIVO CÁTEDRA

é asimismo facían ruidos é dapnos, é se ferían unos a otros, é aún ferían a los otros vecinos desta cibdad, lo qual manifesto dapno traía a los vecinos desta cibdad, é por quitar los dichos ayuntamientos que se non fagan en la manera sobredicha, ordenaron las ordenanzas que se siguen:

"Ningunas nin algunas presonas, esclavos prietos nin blancos, nin esclavas prietas nin blancas, de aquí en adelante, en ninguna fiesta non sean osados de se juntar unos con otros, a ninguna de las cosas, susodicho de número de dies esclavos é esclavas arriba, en ninguna calle nin casa, nin en otra parte alguna; sopena que si fueren fallados -por hallados-, que por la 1ª vez, que cada uno dellos estará 10 días en la prisión; é por la 2ª vez 20 días; é por la 3ª vez que le darán 50 azotes é pena de carcel; que si en escogencia -de escoger, o sea, por elección voluntaria- del señor cüyo el esclavo fuere, si quisiere, que por lo de librar, sea en azotes, que pase así".

O sea, que la pena de cárcel se la podían conmutar, a elección del amo del esclavo, por una pena de azotes.

"Otrosí, que ninguna presona, vecino ni morador desta çibdad, no sea osado de acoger nin acoja en su casa, nin en otra parte alguna, á ningunos esclavos nin esclavas, negros o blancos, en manera alguna, de número de 10 esclavos é esclavas arriba -no más de 10-, sopena de 600 maravedies á cada un vecino por cada vez; la 3ª parte para la Justicia, é las 2 partes para la labor de alcantarilla de Jerez, -aclaremos que se trataba de la alcantarilla del Salado, que entonces se construía, en el camino de Medina- é diputaron por ténedor della al Jurado Manuel Fernández de Carmona, qués receptor de los maravedies de la dicha alcantarilla.

"Otrosí, ordenaron é mandaron: que ningund esclavo negro nin blanco, de aquí adelante, en ninguna fiesta, no sea osado de traer nin traiga por esta çibdad nin por sus arrabales, ningund garrote, nin palo, nin cuchillo, nin otra arma algunas; sopena de lo perder, é que la 1ª vez esté 10 días en la prisión, é por la 2ª, 20 días, é por la 3ª que le den 50 azotes públicamente; pero que si el señor quisiere por librar de la prisión al dicho esclavo, que lo azoten, que sea al albedrío é pedimento de tal señor".

Estos esclavos era, como bien se dice en el documento, blancos y negros, o prietos, de ambos sexos. Eso queda bien claro. Como también queda bastante claro que armaban mucho bullicio o escándalo con sus fiestas, en las que se juntaban con panderos, atabales y otros instrumentos, que no se citan. Los negros, por supuesto, qué duda cabe que eran africanos. Pero, ¿y los blancos? ¿Eran gitanos o eran moriscos? Posiblemente, esto segundo, según se va a desprender del texto del segundo documento que hemos hallado en el Archivo jerezano, y que es un pregón del 19 de febrero de 1519, que se contiene al folio 224 del libro de Ordenanzas. Aquí se nos dice ya, con mayor claridad, que éstas "fiestas de danzar é baylar", no son otra cosa que ceremonias moriscas, que estaban prohibidas.

Pero vayamos a la lectura de este segundo documento, que dice así:

"Sepan todos questa noble çibdad de xerez de la frontera es ynformada que muchos esclavos é esclavas de los vecinos desta çibdad é de fuera della, andan de noche por esta çibdad é por su arabales, furtando -es decir, hurtan-

do- é haziendo otros ynsultos, en perjuizio de los vecinos desta çibdad; é así mismo los dichos esclavos é esclavas se juntan de día a hazer bodas é fiestas de dançar é baylar é otras çerimonias moriscas, é allí hazen sus conciertos para yr a hurtar é robar casas, é otros muchos daños; é así mismo los dichos esclavos é esclavas se van a las tavernas é á las partes donde venden vino, é los dichos taverneros é personas se lo dan, é por ello se embriagan é hazen borrachos, en daño é perjuizio de los señores cuyos son los dichos esclavos; é por evitar todo lo susodicho, la dicha çibdad, estando juntos en su cabildo, platicó todo el remedio que convenía para evitar todo lo susodicho; en razón dello ordenó é mandó lo que sygue:

"lo primero, manda esta çibdad: que de aquí adelante, ningun tavernero, nin otra presona ninguna, no sea osado de dar nin vender, para beber, vino ninguno á ningun esclavo ni esclava, ni así mismo les den de comer ninguna vianda; sopena que el tavernero ó otra persona que lo contrario fiziere, cayga é yncurra en pena de seysçientos maravedis, la terçia parte para el acusador é la otra terçia parte para el juez que lo juzgare, é la otra terçia parte para las obras públicas desta çibdad.

"yten, ordena é manda esta çibdad: que de aquí adelante, ningunos esclavos no anden de noche después de ser tañida la oración del abe maria; é los esclavos é esclavas que andovieren después de pasada la dicha ora, traygan cédulas de sus amos, en que vaya espresado adonde vá, la qual cédula á de valer por el día que la dieren, é non más; por evitar los hurtos é robos que los dichos esclavos hazen é esperan que se harán; é sy los dichos esclavos ó esclavas fueren fallados -entendiéndose, hallados- después de tañida la oración del abe maria, syn traer la dicha cédula, será preso é puesto en la cárcel real desta çibdad, é le darán çinquenta açotes, dentro de la dicha cárcel; é sy no quisyere que se lo den, an de pagar dozientos mrs. para la justicia por la primera vez, é por la segunda que fueren tomados syn traer la dicha cédula, le darán los dichos çinquenta açotes dentro de la dicha cárcel.

"asy mismo manda é ordena la dicha çibdad: que de aquí en adelante, los dichos esclavos é esclavas no se junten los dichos domingos é fiestas a baylar nin tañer, nin hazer otras çerimonias moriscas, porque de los tales juntamientos se hazen los conciertos entre los dichos moros é moras, é se dan avisos para adonde an de hurtar é robar; son pena que sy fueren tomados -es decir, cogidos-, faziendo los tales ayuntamientos -reuniones o juntas de personas- los días de fiestas ó otros días, serán presos é llevados a la cárcel real desta çibdad, é le serán dados a cada vno dellos çinquenta açotes dentro de la dicha cárcel =mandóse pregonar=

"lo qual todo se pregonó en las dichas plaças -las de Escribanos, de Plateros y de la Yerba-, por boz de pregonero, ante pero Román de cuenca escribano".

Este curioso pregón -en el cual, como en el documento anterior, hemos respetado la ortografía de la época-, dado a conocer por el archivero municipal, Antonio Fernández Formentani, junto con otras curiosidades de la historia de la ciudad, en su obra "Costumbres y leyes de antaño", aparecida en 1890, forma, junto con el acta anterior, completamente inédito hasta ahora,



un antecedente altamente interesante de que los moriscos tuvieron mucho que ver con la creación de nuestros cantes y bailes, que aún ignoramos totalmente por qué se llaman flamencos, a pesar de los ríos de tinta que se han vertido sobre libros, revistas y periódicos. Y que seguirán vertiéndose, por largo tiempo todavía.

Nosotros estamos plenamente convencidos de que, únicamente, podremos llegar a los orígenes misteriosos del flamenco, a través de la investigación documental más rigurosa. Y hoy tenemos una fuente muy clara para poder afirmar que los moriscos -moros conversos, que se quedaron aquí, después de la toma de Granada por los Reyes Católicos-, ya bailaban, danzaban y tañían instrumentos, formando bulliciosas fiestas -independientemente de que al amparo de ellas robaran y causaran pendencias, cosa que ni nos va ni nos viene para el objeto de este trabajo-. Algunas con motivos de bodas. El pregón añade: "é otras cerimonias moriscas". Luego eran moriscas estas fiestas, en las que nada se nos dice del cante, pero suponemos que no todo se iba a limitar a bailar, danzar y a tañer instrumentos; algunos cantes, cantos o canciones, tendrían que echarse aquellos esclavos -todos, por lo visto, eran esclavos- que tan alegremente se dedicaban a recorrer, de noche, los arrabales de Jerez -San Miguel y Santiago-, en los siglos XV y XVI, tirándose grandes juergas, de taberna en taberna, como aún en nuestros días, en las décadas de los cuarentas a los setenta, todavía se acostumbraba hacer por los gitanos de Jerez, cantando y bailando-, y ésto se hacía únicamente en domingos y días de fiesta. Exactamente como en nuestros tiempos. De lo cual se deduce que esta costumbre popular de festejar tales días, bailando con instrumentos -se nos habla de panderos, tabales y otros que tañían-, como en Jerez se ha hecho siempre por los gitanos, es un claro atavismo, una herencia de los antiguos moriscos.

Estos moriscos, y aún esclavos y esclavas de raza negra, que entretenían su ocio con instrumentos y bailes, los días de domingos y festivos, hasta la expulsión de aquellos por Felipe II, a partir de 1609, se mezclarían supuestamente con los gitanos que comenzaron a asentarse en estas tierras, en las afueras de Jerez, en sus arrabales de Santiago y de San Miguel, formando una población marginada, en la que se cruzarían los unos con los otros, dando lugar a un mestizaje que hizo posible el cante y el baile flamenco, lo mismo en Jerez de la Frontera que en otros puntos de Andalucía.

De lo que se deduce igualmente que el arte flamenco fue posible gracias a esos entronques, entre gente de raza prieta, morisca y, posteriormente, gitana. Gente que era perseguida, como hemos podido ver, precisamente por intentar ser alegre y tratar de divertirse, en sus días de asueto, mientras el resto del año pasaba verdadera fatigas, apechando -como esclavos que eran, en su mayoría-, con los trabajos más duros, a que los obligaba la sociedad de su tiempo.

Y ésto me confirma en la creencia de que el cante nació del sufrimiento, como lo demuestran sus primitivas coplas de tonás, martinetes, carceleras, deblas, seguriyas y corriós. Creara el cante quien lo creara. Moriscos, esclavos negros o blancos, gitanos y aún andaluces natos, entre todos ayudaron a



sacarlo del propio sufrimiento, porque no hay refrán o dicho más acertado que aquel que dice que "quien canta, su mal espanta". Los creadores del cante, por tanto, fueron gente marginada, perseguida, a la que, incluso, se le prohibía bailar y tañer instrumentos, para que no pudiese divertirse a su manera. Y quizás de ahí, de estas ordenanzas y prohibiciones, nació la etapa hermética y secreta del flamenco, que duró más de dos siglos, hasta que una vez que se fueron marchando los moriscos, los gitanos, que habían guardado estas artes en el ámbito familiar, las fueron sacando al exterior, poco a poco, dándolas a conocer más abiertamente en el siglo XIX, en tabernas, colmaos, veladas populares y ferias de ganados.

Milagrosamente, y gracias, tan sólo, al pueblo gitano, el cante pudo salvarse, prevaleciendo hasta nuestros días, en que se convirtió en arte, dignificado por los grandes maestros, convertidos en profesionales del espectáculo más deslumbrante del mundo.

Pero volvamos a las prohibiciones a los moriscos.

Tras la conquista de Granada por los Reyes Católicos, se firman unas capitulaciones, a finales de 1491, en las que, entre otras muchas cosas que, luego, una a una, no fueron cumplidas por los conquistadores castellanos, se garantizaba a los moros que "se les guardarán sus costumbres y ritos".

Y, unos años antes de ser expulsados, se pregonan en Granada, en 1567, según documentos de la época, una serie de prohibiciones, entre las que se contaba:

"Prohibición de que en las bodas, desposorios o cualquier tipo de fiesta se hiciesen zambras ni leilas con instrumentos ni cantares moriscos, aunque en ellos no se dijese cosa contra la religión cristiana ni sospechosa della".

Y la prueba de que en Jerez había esclavos moriscos, que se divertían bailando, la encontramos, también, en acta capitular de 22 de agosto de 1516. Aunque, la verdad sea dicha, no existen en el Archivo de Jerez demasiadas referencias a moriscos, debido tal vez a que fueran desapareciendo casi totalmente, a partir de la orden de expulsión y que, los que por aquí quedaron, acertaron a camuflarse perfectamente entre los esclavos y los gitanos, con los que, para rehuir a la justicia, terminarían mezclándose totalmente.

Prueba de ello es que en 1541 existen documentos que atestiguan que los gitanos de Jerez se solían juntar con esclavos y libertos y, en el año 1643, se hace una leva de gitanos, mezclándolos indiscriminadamente con esclavos y berberiscos, para mandarlos a galeras reales.

Perdemos de vista a los moriscos y nos encontramos con los gitanos ya asentados en Jerez, en las dos amplias gitanerías de sus arrabales. Gitanos que, documentalmente, aparecen como herradores, en 1524; como vendedores de menudo -plato típicamente gitano, como los caracoles-, en 1541; como caldereros callejeros, en 1567; como canasteros, en 1587 y como lateros, en 1895. En el año 1614, ya había corredores de bestias y vendedores ambulantes de ropas, según se desprende de cierta cuestión que tuvieron con el pregonero de la ciudad, al que se negaban a pagar determinada comisión por difundir sus trabajos. Existió una tercera gitanería pequeña, ya desaparecida



da, en los alrededores de la parroquia de San Pedro, en la calle llamada de los Gitanos, hoy conocida como Gómez Carrillo.

Pero la parroquia de San Pedro, hasta el siglo XIX, fue auxiliar de la de San Miguel. Y allí, en esa calle de los Gitanos, nacería precisamente la más grande cantaora jerezana de todos los tiempos y la mayor cantaora flamenca de la historia, Merced La Serneta, bautizada en la capilla de San Juan de Letrán, que contaba entonces con pila bautismal.

Para nosotros, los gitanos son los conservadores y recreadores natos de los cantares y bailes de los moriscos andaluces, por eso el cante no es gitano enteramente y su creación debe atribuirse, en origen, a los moros que durante ocho siglos poblaron Andalucía. Claro está, también, que esa misma herencia musical la recibieron los demás andaluces y de ahí el fandango y todas sus modalidades locales de las que, posteriormente, se derivarían las creaciones personales. Y aquí quiero romper una lanza por el fandango, como forma de cante, que desgraciadamente, está cayendo en desuso, menospreciado por los puristas, como forma menor, y que tiene una clara raíz moruna o morisca.

Pero los cantares de los moriscos, así como sus bailes, fueron prohibidos y, por eso, los gitanos, sus conservadores, los mantuvieron en secreto, en un hermetismo total, durante dos siglos, más o menos. Dice Felipe Pedrell, compositor, musicógrafo y destacado folklorista catalán, fallecido en 1922, autor de un importante "Cancionero Musical Popular Español", que "en la música de los cantares del Sur, hay algo que se remonta al origen de ese pueblo el gitano-, en otros tiempos errantes. Todo ello -añade- nos acusa una relación muy próxima con el arte popular árabe, tal como éste, ya en su periodo de decadencia, se practicaba entre los siglos X y XI en todo el mundo musulmán". Y, como bien dice, Manuel Barrios, "El gitano introduce cambios, inflexiones, giros especiales, a los cantares que encuentra en Andalucía", afirmando que "son reminiscencias de sus propias canciones peregrinas".

Y mientras el pueblo andaluz practica un folklore popular, mezclando lo poco que recuerda de su herencia musulmana con jotas, seguidillas y otras formas de canciones y bailes, que introdujeron en Andalucía los conquistadores castellanos, leoneses y aragoneses, los gitanos son los únicos que guardan en su corazón y en su memoria los viejos cantares prohibidos a los moriscos, que ellos aprendieron y recrearon, en fraternal convivencia con quienes, un día, serían arrojados totalmente de estas tierras. Por algo, el escritor costumbrista Estébanez Calderón, en sus "Escenas Andaluzas", escritas en la primera mitad del siglo XIX, advertía muy sensatamente que los romances que cantaban los gitanos era una herencia morisca que ya sólo podría encontrarse en pueblos de la sierra gaditana y en el propio Jerez, donde hasta hace muy pocos años, las madres gitanas solían cantarlos a sus chiquillos en son de nanas, mientras la población no gitana los había reducidos a villancicos profanos, para el tiempo de Navidad, como nosotros mismos hemos podido constatar y recoger discográficamente.

Y del romance, nacen los corrios flamencos y se derivan las tonás, de las



que sugen las debilas, los martinetes y las propias seguriyas; así como las saetas, que se aflamencaron en Jerez, en la propia Plazuela, en el histórico arrabal de San Miguel, cantándose primero por tonás y después por seguriyas, siendo el gitano de la calle Alamos, Manuel Torre, el primero en dejar constancia de la saeta flamenca jerezana, en discos de pizarra, llevándola más tarde a Sevilla, donde la difundió durante mucho tiempo; al igual que hizo su discípulo El Gloria, del otro arrabal, el de Santiago; y donde la aprendió el cantaor sevillano Manuel Centeno, al que los hijos de la Giralda, muy avisados siempre, ellos, como bien ha observado Dieguinchi Moreno Iglesias, dieron en señalar como creador de la saeta por seguriya, cuando en realidad ésta nació en Jerez, en el barrio de San Miguel, como es más que público y notorio.

Y ya que todavía no se ha descubierto el por qué se llama flamenco al arte del cante y del baile andaluz, digamos que los gitanos de Jerez sí que se llaman flamencos ellos, a sí mismos, desde tiempo inmemorial. Quizás fue un nombre adoptado, elegido por ellos, tal vez pícaramente, para sustituir la denominación de gitano que, puestos a prohibir, también les fue prohibida por las reales pragmáticas que, durante siglos, fueron dictadas por los reyes y gobernadores de turno. Lo de flamenco, sería una manera de disimular, irónicamente, puesto que los originarios de Flandes fueron mejor acogidos en nuestra Andalucía, para las nuevas poblaciones mandadas levantar por Carlos III, como bien recoge el periodista y flamencólogo, Angel Alvarez Caballero, en su reciente obra sobre los "Orígenes del flamenco".

A los gitanos, no sólo se les prohibía denominarse gitanos, sino que también se les prohibió el uso de la lengua, de origen sánscrito, sus costumbres, andar errantes de un lado para otro y su propia vestimenta. Vestimenta que, por otra parte, en el barrio de San Miguel los gitanos, o flamencos, aún se empeñaban en conservar, hace exactamente dos siglos, cuando por un bando de 9 de marzo de 1787, del alcalde mayor y corregidor regente de Xerez, Josef de Astorga y Azcargota, nos enteramos que, efectivamente, los gitanos jerezanos se obstinaban en seguir usando sus trajes, prohibidos por reales cédulas, así como sus clásicas patillas, "demostrando en ello -según decía el bando- su empeño en faltar al cumplimiento de lo mandado".

¿Y cómo era el traje tradicional de los gitanos, con el que tan garbosamente se paseaban, un día y otro, a finales del XVIII, por las calles de Jerez, haciendo caso omiso de lo que, en contrario, se les mandaba por reales pragmáticas, bandos y pregones?.

Lo vamos a conocer tal como se describe en auto dictado por don Ignacio Retama y Escovar, Corregidor de Xerez, el 23 de julio de 1785.

En este auto, signado como pieza de diligencia n.3, que se conserva en el legajo 284 del Archivo Municipal jerezano, se dice que

"está viendo su señoría una total contrariedad en orden al referido traje, abusando enteramente de la venignidad con que en este punto se les ha tratado, y no pudiendo por ningún respecto de poner pronto remedio a un asunto de tanta gravedad, para evitar cualquier cargo que se le quiera hacer por la Superioridad, debía de mandar y mandó se publique Vando en la forma



acostumbrada, haciendo saber el que todos los que en otro tiempo se decían Gitanos, cumpliendo con lo mandado por S.M. dejen el traje de que usavan y que actualmente permanecen, que se entiende quitar enteramente el remate que con el Pelo de su Varva dejan en su rostros, como también Chupa y Calzón hecho a la moda gitanesca, Capotón con multitud de Alamares y últimamente el Pelo cojido a media espalda con divisas de varios colores y vottines puestos, aún sin montar a caballo; cuio es el mismo de que anteriormente usavan y les está prohibido por la citada real Pragmática; En inteligencia que todo el que se encontrare en el siguiente día de la publicación de esta Providencia con todas y otras cualesquiera de las insignias Jitanescas que quedan expresadas se le tendrá por contraventor de dicha real Pramática para imponerles las penas que por ella se prescriben sin otra justificación ni averiguación, sólo con la de encontrársele el dicho traje prohibido se les pondrá presos en la Cárcel Pc.<sup>a</sup> y se les formará la correspondiente Causa, y a efecto de que esta Providencia tenga su entero cumplimiento se prohíbe que ningún varvero pueda dejar dichos remates o Patillas a ningún individuo de esta clase de gente; vien entendido que de justificarse su contravención por cualesquiera Maestro de Varvero se le exijirá la multa de diez ducados y pondrá preso por quince días".

Y dice, como remate curioso, este documento inédito hasta ahora que nosotros exhumamos por vez primera:

"Por voz del Pregonero del Consejo azon de quatro Cajas de Guerra y un Piñano del regt.<sup>o</sup> de Milicias se publicó e hizo notorio el conttesto del anterior auñto en la Plaza m. del Arenal, en la de Antondaza, en la de Orellana, en la de las Angustias, en la del Mercado, Arenalejo de Santiago, y en la de Mercaderes y en las calles de la Polbera, Ancha y en otros distintos sittios pc.<sup>os</sup> y acostumbrados para semejantes acttos a lo que se hallaron presentes diferentes personas..."

Muy poco, o ninguno, debió ser el caso que los gitanos jerezanos hicieron del pregón del Corregidor, cuando años después continuaban persistiendo en su costumbres y conservando el mismo vestuario que les era tradicional.

Es por esta época cuando se dice que ya existía en Jerez el célebre Tío Luis el de la Jeliana, el cantaor más antiguo de que se tiene memoria, según Demófilo, que lo situa en 1770, mientras otros lo hacen en 1780. Aunque se trata de una figura que, históricamente, no está documentada. Nosotros, al menos, no la hallamos en el padrón de los gitanos de Jerez, mandado hacer por Carlos III, en 1783.

Porque la tradición oral dice que Tío Luis el del La Juliana era de raza gitana y oficio aguador, siendo un gran intérprete y creador de tonás, los viejos cantes matrices del flamenco. No existen más datos sobre esta figura, a la que Demófilo cita como Tío Luis el de La Juliana, cuando lo más probable es que fuera de la Jeliana, por ser éste un cante que se hacía en su tiempo.

Esta figura flamenca es muy importante, porque podría significar el momento histórico en que el cante y el baile salen de la etapa hermética, para darse a conocer en público. Y eso ocurre, precisamente, en Jerez de la Frontera, donde los gitanos habian conservado, durante tanto tiempo, el



secreto más hermético, acerca de la herencia recibida de sus compañeros de marginación, los esclavos y los moriscos.

Pero podría suceder que Tío Luis el de La Jeliana hubiera sido aguador, y no precisamente de raza gitana, ya que el único aguador, llamado Luis, que aparece en las relaciones de oficios de Jerez, en la segunda mitad del siglo XVIII, es Luis del Castillo, documentado en 1760. Por el apellido no parece muy gitano, aunque se ignora el segundo y, tal vez, la madre sí fuera gitana. Este es un enigma que aún está por resolver. Por otra parte, en el padrón de Carlos III, aparece un legendario cantaor jerezano, contemporáneo de Tío Luis, Pedro Cantoral, creador del tronco de los Cantorales, todos famosos cantaores gitanos, nacidos en Jerez.

Con ellos, el flamenco abandona su hermetismo de siglos, alcanzado una gran difusión en lugares públicos, si bien no fueron pocos los gitanos que se opusieron a ello, celosos del tesoro musical que les había sido legado por sus antepasados. Herencia espiritual que se negaron a comercializar, en muchos casos, como oficio y forma de vida.



*Prototipo gitano de finales del s. XIX.*

FOTO ARCHIVO CÁTEDRA



## EL FLAMENCO EN LA RADIO SEVILLANA<sup>1</sup>

MIGUEL ACAL

CRÍTICO DE FLAMENCO

Quien les habla es un profesional del periodismo que, fundamentalmente, ha desarrollado su trabajo en la radio. Y que, desde hace treinta y tres años pero con exclusividad desde hace catorce -salvando un periodo de tres años en medio-, ha estado dedicado al flamenco. A lo mejor resulta un poco embrollada la distribución temporal pero es fácil de explicar: desde enero de 1963 en que ingreso en la plantilla de la emisora La Voz del Guadalquivir hasta el momento, van treinta y tres años mal contados. La Voz del Guadalquivir pasa a ser Radiocadena Española y ésta se integra en Radio Nacional de España donde, actualmente, trabajo. En enero de 1963, yo era redactor, dirigía dos espacios dedicados al canto: Café de los Flamencos y Con sabor andaluz. Pero desde marzo de aquel año paso a ocupar la Jefatura de Emisiones y simultaneo ambas cosas durante diecinueve años. Diecinueve y catorce son los treinta y tres. Creo que queda claro lo de la dedicación al canto. Pero, en estos catorce, desde marzo de 1989 a octubre de 1991, me ordenan abrir la emisora de Radio Nacional de España en Zamora y de ahí esos tres años de los catorce en los que la exclusividad no fue tal. Estando en Zamora, justamente en diciembre de 1989 me ilusionaron con un proyecto hermosísimo que se quedó en eso, en proyecto. Se trataba de abrir una nueva emisora de Radio Nacional en Jerez de la Frontera. La hermosura de la idea es innegable y la ilusión que como profesional y como persona me causó, no puedo describirla. Pero no todo puede cumplirse y esta ilusión fue una de ellas.

Pero volvamos al principio. Dije que soy, fundamentalmente, un hombre de radio. He trabajado en otros medios, el periodismo gráfico y la televisión, pero no con tanta dedicación y constancia. Y en la radio me enseñaron que el lenguaje debe ser de oraciones cortas cortas, concreto y claro. La radio no permite releer lo oído, por su propia naturaleza irreplicable. Y, para llegar a la deseada comprensión de lo que se manifiesta, es necesaria la claridad de conceptos y la transparencia de lo expuesto. La radio no es un medio selectivo en su destino y, por tanto, debe ser hecha para la absoluta comprensión. La buena radio es la que todos, sabios e ignorante, pueden entender. Eso de que no sabemos quién nos oye es una verdad como un templo y a esa verdad es imprescindible atenerse.

Lo que, para la radio en general es un axioma aunque haya diferencias de criterio para su cumplimiento, lo es, naturalmente, para la radio flamenca.



En estas jornadas de estudio se aborda una temática que es altamente importante aunque no haya sido muy tenida en cuenta anteriormente. Es cierto que el periodismo gráfico permite la reflexión, la relectura, el diálogo sobre un punto concreto y que la televisión te ofrece un mayor dominio sensorial sobre un arte. Se puede ver y oír y, como consecuencia, se alcanzan otros matices que le están negados a la radio. Pero, concretamente en lo flamenco, la importancia del medio radiofónico es y será muy superior, en lo que a difusión se refiere, que la que han tenido el periódico y la tele. La radio es un medio directo, barato y ágil. Los otros dos son lentos, costosos y están tamizados por diversos filtros. En el mundo de las artes populares, escasamente elaboradas y transidas de la inmediatez sentimental del autor, la radio es un medio mucho más congruente que cualquier otro, porque puede mostrarnos ese arte tal cual es, sin adornos ni retoques. Y, sobre todo, el cante es un arte sonoro que sólo puede digerirse por el oído, porque es la vía natural de penetración en el sentimiento.

Pero estas son consideraciones generales que se alejan un tanto de lo que nos reúne aquí hoy, aunque sean razones que dejan claras las diferencias entre uno y otro medio, en el cante y en cualquier otro aspecto.

El flamenco, ni en Sevilla ni en ningún lugar, era, en los años sesenta, objeto estimado por la mayoría. Y los medios de comunicación, que entonces no eran conocidos así, quizás porque no hubiera una conciencia de esta capacidad, no lo tenían en cuenta. El flamenco era cosa de artistas a mucho menor nivel de comunión con el gran público que otras actividades, artísticas o no. Nunca, ni siquiera ahora pese al notable avance conseguido, ha tenido el flamenco una consideración ajustada a su calidad, por parte de la mayoría. No me refiero a afición por su valía sino a respeto por su importancia. La música de la élite siempre está más considerada que la popular porque, hablo en términos generales, aun en el supuesto de que el pueblo conozca y estime sus propios valores, en cuanto él mismo o sus representantes ascienden socialmente, se olvidan de ellos o los difuminan en el recuerdo. Y los andaluces, pueblo en el que el ritmo ha tenido una importancia capital, están sometidos, como casi todos, a los dictados de la cultura dominante. Y quien domina en nuestros días no es precisamente quien limpia y fija los valores autóctonos sino quien quiere imponer, y lo logra, los criterios artísticos que poco o nada tienen que ver con los originales de cada región.

El poderío militar o el económico no pueden, por sí solos, establecer una dominación. Pero, si se logra dominar culturalmente, el camino hacia la entrega del dominado está abierto. Y ante esa circunstancia ha de darse el conocimiento de lo propio, la alta valoración del mismo y la voluntad de defenderlo para que se oponga un frente sólido al avance de lo extraño.

Esto se dio en la radio, aunque se cumplió muy poco, cuando a mediados de los setenta una orden obligaba a emitir música española en un setenta y cinco por ciento. Nunca se cumplió la orden porque nació más para la galería que para ser impuesta. Aquello, sin embargo, ayudaba a lo que ahora se llama "fusión" y en otros momentos mestizaje. Esa música que responde al concepto de "ida y vuelta", cuando no han existido ninguno de estos criterios,



Las cosas que no van no pueden volver y las que vuelven, sin haber ido, en buena lógica, son cosas distintas.

En aquella orden ministerial, porque en España inventamos el dicho de que "quien hace la ley hace la trampa", se encontraba el germen de ese fenómeno musical al que hemos llamado desde flamenco pop a flamenco fusión, más modernamente.

Pero vayamos a la historia que he vivido. Aquella que sólo conozco de oídas puede estar, con mucha mayor fijación e importancia, en el recuerdo de quienes me antecedieron y en el de otros que, siendo más jóvenes, se han preocupado de sustituir lo vivido por lo leído. Que no es mala cosa eso de conocer la historia por los rastros que ha dejado en los archivos. Lo que sucede es que, modestamente lo entiendo así, cuando lo historiado entra dentro del periodo vital de quien todavía existe, la perspectiva que de la historia se tiene, está cuajada de fallos. Me explico: todos podemos tener una determinada idea, aceptada por el común o extraordinaria, de lo sucedido hace doscientos años. Nadie nos va a rebatir y podremos descubrir matices importantes. Pero, en flamenco, es enormemente difícil llegar a obtener y ofrecer una imagen del tiempo pasado. Porque cuando ha transcurrido tan poco tiempo como para que quienes en él vivieron todavía perduren, es natural que lo que afirman quienes no estuvieron allí, se acerque más a la mentira que a la verdad, por muchos datos aparentes que se aporten. Los hechos siempre tienen, para quienes lo vivieron, características imposibles de ser reflejadas por quienes no estuvieron allí. La estadística es una ciencia fría que, en algún momento, nos puede ofrecer una panorámica válida. Pero siempre que ninguno de los que sufrieron o gozaron el tiempo historiado, esté todavía presente.

Por tal razón yo no voy a hablar de lo que no conozco de primera mano. De lo que no he vivido. Y advierto que es muy posible el olvido o el error, por humanos, pero también lo es la absoluta certidumbre de lo sufrido. Que en esto del flamenco hay como una especie de obsesión por hacer historias de la historia y ofrecer una retahíla infinita de datos y muy pocos detalles de las presencias.

A finales de los cincuenta o principios de los sesenta, la cadena SER ofrecía, desde Madrid, un programa de flamenco que hacía Juan de Toro, los martes a las diez y media de la noche. Y, en Radio Nacional de España en Sevilla, Rafael Belmonte primero y con Luis Caballero después realizaban, desde los primeros cincuenta, un programa igualmente semanal. Rafael Belmonte, que era un hombre entrañable, nunca presumió de sabedor. Una anécdota que él contaba -era un hombre de muchas anécdotas-, lo refleja claramente: Un día que estaba haciendo el programa lo llama un señor que le dice que había escuchado mucho a Antonio Chacón y que era un gran aficionado. Y el hombre le afirma: Mire usted, don Rafael, la serrana tiene un macho. ¿Ah, sí. Y cómo es eso?

Pues mire usted, don Rafael, una serrana se dice así:  
el que quiera madroños  
vaya a la sierra,  
vaya a la sierra,  
vaya a la sierra...



El hombre se olvida de la copla y le dice tan tranquilo: Bueno, pues después de haber subido dos o tres veces a la sierra, viene el macho. Así eran las cosas y sacar conclusiones es tan fácil o tan difícil por la aparente facilidad, que lo dejo al libre albedrío de cada cual.

Yo era un niño al que interesaban aquellas emisiones por dos causas: por el aliciente que para mí tenía el cante y porque, en los primeros escarceos ilusionados que hice en el periodismo topé con la figura magnífica de Manuel Benítez Salvatierra, amigo de mi padre, y hombre que dirigía la edición sevillana del diario PUEBLO y que, además, se ganaba un dinerito, tan importante en el momento, con la gerencia de la Venta de Antequera.

En este establecimiento la presencia de flamencos era habitual y alguna vez fui con él a presenciar alguna fiesta. Me picó el gusanillo del periodismo y del cante y, en 1961, ya escribí algunas entrevistas con flamencos en el periódico. Por aquellas fechas, por una mezcla de romanticismo y de timidez, cuando firmaba lo hacía como Miguel de Mendoza, que me parecía un nombre altisonante y lleno de evocaciones novelescas. Antes yo había sido corresponsal de EL CORREO DE ANDALUCÍA en mi pueblo, pero ni las noticias tenían nada que ver con el flamenco, ni mi nombre aparecía en el periódico y no tenía necesidad de figurar con un seudónimo o con el nombre real.

De mis estancias en la Venta de Antequera, que no fueron muchas porque yo era estudiante y casi niño y los tiempos no lo permitían, saqué una cierta amistad con Carlos, el hijo del dueño. La Venta se cerró y Carlos puso un bar en la calle Cabo Noval, en plena plaza de San Francisco. Los flamencos seguían acudiendo por allí y, como el periódico tenía la redacción en la calle Otumba y La Voz del Guadalquivir se abrió en Guzmán el Bueno, el bar estaba equidistante y muy cercano de los dos lugares y me convertí en un asiduo, con lo que esto tiene de influencia. Tanto por lo atractivo del tema como por el tipo de personas con las que discurrían mis horas.

Aterverse, en 1963, a hacer dos programas diarios de flamenco era una temeridad. Pero quizás porque la emisora tenía poca potencia y mucho entusiasmo, CAFÉ DE LOS FLAMENCOS y, sobre todo, CON SABOR ANDALUZ, cayeron bien a la escasa audiencia y lograron, sobre todo, que los flamencos se interesaran. Rafael Belmonte era amigo y compañero de profesión de mi padre, los dos eran farmacéuticos, y me presentó a bastantes personalidades. Su autoridad era evidente y su bondad natural me facilitaron mucho las relaciones.

Que yo me hubiera atrevido a hacer entrevistas a Tragapanes, a Manuel Lérica, a Luis Caballero, a Amós Rodríguez Rey y que hubiera ensalzado, sin conocerlos personalmente, a Antonio Mairena o a Tomás Torre, era un atrevimiento que no sé si cayó bien o mal pero que, al menos a mí me lo parecía, me dio una cierta aureola de luchador contra lo establecido.

Fausto Botello en el diario SEVILLA y José Antonio Blázquez en ABC, trataban de temas flamencos pero sin una periodicidad determinada. Y en RADIO VIDA Alfonso Eduardo Pérez Orozco o Romualdo Molina, incluían algunos cantes en sus programas y sobre todo, en el caso del primero, retransmitía en directo el Festival de Mairena del Alcor. Alfonso había hecho



la mili en Capitanía con Juan el Lebrijano y José Menese, lo que le facilitaba el contacto y, para mí al menos, le confería un cierto halo de importancia.

Eramos muy pocos y la amistad creciente y el compañerismo obligado me iban adentrando en el mundillo. La radio, lentamente, iba pasando de ser una ilusión de chavales a una entidad con peso en la vida sevillana. En el verano del 64 acudí al Potaje de Utrera y al Festival de Mairena. Ya antes, por medio de amigos comunes, había acudido a un bautizo utrerano en el que los padrinos fueron Bambino y Bernarda de Utrera, había conocido a La Niña de los Peines y a Pepe Pinto, tenía una cierta relación con el Niño Ricardo, trabé contacto con Manolo de Huelva en la casa de los Zayas, me había engloriado con la gracia de Tomás Torre, la sabiduría de Antonio Mairena o la solemnidad de Juan Talega, gocé y padecí las duquelas de Chocolate y había tenido el honor de catar el señorío de Manuel Morao.

Sobre estos años, no recuerdo exactamente cuándo, vine a Jerez por primera vez como profesional de la radio. Era para grabar una Fiesta de la Bulería. Creo recordar que fue aquella en la que se otorgó la Copa Jerez a El Sernita. Un cantaor poderoso y magnífico del que tuve después varias ocasiones, aunque desgraciadamente pocas, para disfrutar su arte. Y eran los tiempos en los que estaba presente la magia de Terremoto, la profundidad del Borrico, el sabor -¡ojalá nos dure muchos años!- de El Sordera, el sonío escalofriante del viejo Agujetas, el poderío estremecido de esa gloria viva que es La Paquera... Un Jerez inmenso y de oro puro.

En aquella ocasión la dirección de la emisora nos pagó al técnico Andrés Alba y a mí, la hermosa cantidad de veinte duros, cien pesetas de curso legal, para hacer frente a los gastos de traslado y estancia. La noche fue hermosa y lo único lamentable de la misma es que ya no la puedo repetir.

Pero estos nombres y estos significados tenían poco que hacer frente al absoluto dominio, en la calle, el teatro y los medios, de figuras como Caracol o Marchena o Valderrama. Era un momento en el que el espectáculo, casi igual que en el momento presente, tenía más importancia que el cante.

La radio sevillana primero y los periódicos después, comenzaron a tener en cuenta el fenómeno flamenco. La influencia poderosa de la Cátedra de Flamencología de Jerez, se dejaba notar en el ambiente. Se pretendía ahondar en este arte desligándolo del marchamo barriobajero que tenía. El trabajo de la Cátedra, con todos los posibles errores humanos que se le puedan achacar, tendrá que ser reivindicado en alguna ocasión y valorado justamente. Porque ella ha sido, durante la época de vacas flacas, un escudo formidable contra adulteraciones del arte más universal de Andalucía. Y esto, queridos amigos, debe ser tenido en cuenta.

FLAMENCOLOGÍA de Climent, GEOGRAFÍA DEL CANTE JONDO, de Manfredi, GITANOS ANDALUCES, de Núñez de Prado, las ediciones de COLECCIÓN DE CANTES FLAMENCOS, de Machado y, sobre todo, MUNDO Y FORMAS DEL CANTE FLAMENCO, de Molina y Mairena, y otras obras que lamento no recordar en este momento, eran libros que, día a día, daban una dimensión insospechada al sencillo hecho de amar el cante.



La radio, por la amplitud de sus posibilidades y la comodidad de su ejercicio, se suma plenamente a la maniobra reivindicatoria. En Sevilla, en 1967, surge la Tertulia Flamenca de Radio Sevilla y en Radio Popular, que ya había dejado de ser Radio Vida, aparece, SER DEL SUR comandado por Paco Herrera que, después, fue continuado por Emilio Jiménez. Por cierto que cuando Paco es fichado por Radio Sevilla, su programa flamenco pasó a llamarse EL SUR EN LA SER.

En Radio Nacional de España, realizado por Domingo Manfredi primero y por su hijo Juan Luis después y en su última época, en los ochenta, por José Luis Montoya, se emite ANDALUCÍA EN PRIMER PLANO. Las cuatro emisoras sevillanas dedican un tiempo al flamenco. Sólo dos, La Voz del Guadalquivir y Radio Popular, lo hacen de forma diaria.

Los festivales tienen un sitio preferente en la programación. Pero los festivales sólo se celebran en una época determinada y, durante el resto del año, es necesario potenciar la presencia del flamenco en los locales públicos. Estamos convencidos que es necesario continuar el trabajo de Antonio Mairena y Rafael Belmonte, que, en 1962, abrieron las puertas de la Universidad de Sevilla para ofrecer varias actuaciones flamencas y conferencias y rendir después, homenaje a la Niña de los Peines.

La Tertulia Flamenca de la SER logra levantar un monumento a Pastora Pavón en la antigua Pila del Pato, frente a la casa donde vivía y la realización de una Misa Flamenca que se graba en RCA y se llegó a cantar, en directo, en Roma. Una magnífica labor la realizada por la emisora decana de Sevilla que, junto a la nominación de calles del Polígono de San Pablo con nombres de artistas flamencos, tendremos que agradecerle siempre.

Como logro, atribuirle a la radio aunque por razones personales, Radiocadena Española consigue la Quincena de Flamenco y Música Andaluza que se celebra durante ocho o nueve años, en el Teatro Nacional Lope de Vega y que dará origen a la Bienal de Arte Flamenco. En colaboración con la Peña Torres Macarena se logra el descubrimiento de una placa conmemorativa en la casa donde nació Manuel Vallejo y la edición de toda su discografía. Claro que la personalidad y la entrega de Manuel Centeno lo allanaban todo.

Radio Popular organiza certámenes monográficos que cuentan con un gran seguimiento. ABC, EL CORREO DE ANDALUCÍA, SUROESTE, y posteriormente DIARIO 16 dedican al flamenco páginas especializadas desde las que se potencia y anima, junto a la radio, la edición de vieja discografía.

Se ha creado un nuevo concepto: el cante no es sólo un espectáculo del que se informa sino que es un tema del que se trata. Se ha pasado de lo anecdótico a lo importante, de lo episódico a lo cultural. El cante entra a formar parte de la cultura como un elemento capital del sentir mayoritario del pueblo andaluz.

Indudablemente hay otros factores a tener muy en cuenta pero ha sido la radio quien ha posibilitado de manera primordial al difundirlo, el conocimiento y el amor por el cante. A veces sin saberlo ni pretenderlo, su impulso ha sido decisivo para que el cante entre en casa como uno más de la familia. En el medio radiofónico, es cierto, no puede darse el exhaustivo y detenido



estudio de la materia flamenca porque, como todo arte, cuenta con elementos diversos y complicados en su conformación. La radio, por su propia naturaleza, no se presta al análisis minucioso y erudito de un tema tan complejo. Pero sí logra conectar al oyente con la materia oída; si consigue, cuando se hace bien, enganchar a quien la escucha con la materia expuesta, si ésta tiene belleza en sí misma, y crea estados de opinión.

Por eso mismo, en el momento actual, la radio, en todas sus variantes, tiene al cante como un elemento de trato preferente. No podemos olvidar, porque todos estáis pensando que no estoy en lo cierto ante la avalancha de músicas foráneas que llenan las ondas y ante la falta de seriedad en el tratamiento flamenco que algunas emisoras tienen, no podemos olvidar que la radio, hoy, es un elemento de presión cultural y política al servicio de poderes económicos. Se acabó, salvo las excepciones de rigor que por eso mismo son más valiosas, la radio como vehículo informativo, formativo y de diversión. Ahora los grupos de poder dominan la comunicación y pretenden, cada cual a su estilo, uniformar los criterios sin formar a quienes los reciben, dominar sin convencer, adular a la masa para someterla. Uno piensa que los valores autóctonos, aquellos que posee la comunidad en la que hemos nacido y vivimos, la cultura propia no tiene que estar reñida con el progreso o los aportes de otras comunidades. Pero de eso a sustituirla hay una enorme diferencia. Si nuestra música ha logrado el más alto nivel de admiración universal de entre todas las surgidas en las regiones del mundo, no podemos comprender cómo se dedican menos esfuerzos a su defensa y potenciación que los que se ofrecen a estilos efímeros en el tiempo, porque siguen las corrientes de la moda. Y, en este aspecto, es de destacar la labor que la radio sevillana realiza.

No puedo terminar esta historia, más sentimental que rigurosa, de la radio flamenca en Sevilla, sin referirme a un hombre que mucho podría decir si estuviera entre nosotros, del flamenco en la radio jerezana y sevillana. Manuel Fernández Peña fue uno de esos hombres decisivos para que Radio Popular se entregara a la difusión de lo flamenco. Estas jornadas de estudio de la Cátedra, aunque el ofrecimiento formal sea el del tercer día, y esté, lógicamente y como colofón, en la voz y la sabiduría de Juan de la Plata, han estado dedicadas a su memoria. Un hombre que supo llevar, como profesional y como persona y como aficionado, el nombre de Jerez, que posiblemente sea el más importante de todo el cante, como una alta bandera. Ojalá todos, los que hemos estado, los que estamos y los que estaremos y estarán, seamos y sean capaces de poner en la defensa y la exaltación de los valores de nuestro cante, tanto empeño como puso Manolo.

Muchas gracias.

(1) Conferencia leída por su autor en las VI Jornadas de Estudios de la Cátedra de Flamencología, celebradas en la Real Academia de San Dionisio en Octubre de 1995.



## HEMEROTECA Y BIBLIOGRAFÍA FLAMENCA:

### BAILE DE PALILLOS Y FLAMENCOS

BENITO MÁS Y PRAT

*De "La Tierra de María Santísima", uno de los libros más completos y deliciosos que se publicaron sobre Andalucía, a finales del siglo XIX, entresacamos su erudito y extenso capítulo, dedicado por su autor Benito Más y Prat (Ecija (Sevilla), 1846-1892), a los llamados "Bailes de Palillos y Flamencos"*

#### I

El complemento de nuestros cantes andaluces, cuyas sentidas estrofas andan en lenguas de los eruditos y hacen, como siempre, las delicias de los pueblos del Mediodía de España, son los bailes llamados de palillos y flamencos.

Cómo tomaron carta de naturaleza entre nosotros; de qué modo han atravesado por las pasadas civilizaciones hasta llegar a la nuestra, cosa es difícil de averiguar concienzudamente. Sólo podemos asegurar que Roma lo conoció, como la Bética, a juzgar por los poetas del tiempo de Claudio; que los califas los hicieron penetrar alguna que otra vez en sus harenes, y que cuando el feudalismo levantó sus almenados castillos y abrió sus fosos, en determinados puntos de nuestra Península, salvaron el puente levadizo con el trovador, el juglar o el agorero.

En los bailes campestres de Grecia, pueblo donde alcanzó la danza antigua mayor grado de perfección y más geniales derivaciones, hemos de buscar los orígenes del baile de palillos.

La primera forma del baile es, sin duda, la danza sagrada ante el dios, y en ella no hay parejas propiamente dichas, condición casi indispensable de esta clase de bailes. En Egipto, bailaban hombres y mujeres confundidos, girando en torno del pedestal de Apis, y los griegos hacían lo propio en la danza llamada Knosia, inventada según se dice, por Dédalo para conmemorar la victoria de Teseo sobre el Minotauro. Los bailes litúrgicos de los demás pueblos, y aun los mismos de los coribantes y de las muchachas de Esparta, ante Diana, ofrecen pocas analogías con el baile de parejas que nos ocupa.

En las fiestas de Baco, que se celebraban durante la vendimia, hallamos los primeros destellos de lo bailes de parejas, que han llegado hasta nosotros. La danza dionisiaca o silenica, celebrada por los campesinos griegos y llevada después al teatro para servir de fin de fiesta a las graves tragedias de Sófocles y Esquilo, parece dar el primer motivo a la compañía o pareja.



Los vendimiadores, en hábito de sátiros, fingían perseguir, o perseguían de hecho, a las bacantes a través de las campiñas, y volvían a su puesto con su presa o pareja para ejecutar los pasos que les estaban encomendados.

Ya unidos cada cual con su compañera, y colocados los unos frente a los otros, hacían figuras y mudanzas, o parodiaban, acaso al son de los palillos, las aventuras de Marte y Venus, Dánae y Júpiter o Plutón y Proserpina. Estas danzas o pasos mitológicos demandaban indispensablemente la pareja.

Nuevos datos para hacer derivar la costumbre de escoger pareja nos ofrecen las tradiciones de la India y la historia primitiva de Roma. Las apsaras o bailarinas celestes, que danzan sobre la superficie del mar, son robadas por los devas y azuras; y Rómulo, fundador de la ciudad de las Siete Colinas, instituye, para conmemorar el célebre rapto de las Sabinas, un baile, en el cual se escogen parejas a despecho de sus guardadores (1).

Una de las danzas más usuales en la Arcadia era la campestre inventada por Pan: bailábanla parejas de jóvenes coronadas de flores del tiempo, y era de carácter vivo y festivo, como nuestros fandangos.

No hay que esforzarse mucho para hacer comprender las grandes afinidades que puede hallarse entre los bailes citados y los peculiares de nuestros campesinos andaluces. Ceres y Baco parecen presidir aún las siegas y las vendimias; las fiestas de Maya se reproducen en determinados días del año en nuestros campos y en nuestras aldeas, y el son del antiguo caramillo de Pan resuena aún en valles y collados. Entre los antiguos intermedios de baile, usados ordinariamente a principios del siglo, se conserva el sexteto griego, que recuerda estas analogías lejanas.

También en Grecia hemos de buscar el origen de los palillos, instrumento sustituido en España por la crusnata o castañuela y de cuyo uso toman su nombre genérico la mayor parte de los bailes nacionales que hemos de citar en esta ligera ojeada.

Palillos o platagea (2) llamaban los griegos a un instrumento formado por un tallo de madera ligerísima, dividido en dos partes, desde la extremidad más ancha hasta cerca del centro, el cual, agitado de cierto modo o procurando hacerlo chocar consigo mismo, producía una especie de chasquido o castañeteo, muy a propósito para sustituir al aire libre el alegre rumor de las palmadas.

Confundíanse generalmente los palillos o palmoteos con el crótalo, la crusnata y otros instrumentos análogos de la antigüedad pagana (3): la castañuela no es otra cosa que el palillo reducido a determinadas dimensiones, y perfeccionado, algunos siglos después, por los sicilianos, como cree Clemente Alejandrino, o por los andaluces como creen algunos modernos escoliadores.

Mucho podríamos hablar de la crotalistríae, arte que debió conocer Virgilio, a juzgar por los versos:

*Crispum sub crotalo docta movere latus, etc.*

de que varios modernos escritores, y entre ellos nuestro popular Barbieri, se han ocupado largamente; pero, como nos llama la guitarra, instrumento necesario también para dar verdadero color local a los llamados bailes de palillos, dejaremos por ahora los célebres instrumento descritos por Eustaquio



y Clemente Alejandrino. La guitarra, que trina y suspira: que debió al autor de El Escudero Marcos de Obregón su cuerda más grave; que suele acompañar a Juan del Pueblo a sus correrías y a sus trabajos, es también un precioso legado de la antigüedad más remota.

Tomando mil formas y combinaciones, preséntasenos en Babilonia, en Egipto, en Bagdad y en Echatana.

El Kinnor de los hebreos es una especie de guitarra; la kittara no hay que decir que lo era también, si se atiende a la afinidad etimológica; y las famosas vihuelas de que nos habla el Arcipreste de Hita con tan eruditas distinciones, no son, a nuestro juicio, más que formas parciales de instrumentos de cuerda, entre sí muy semejantes.

Una curiosa distinción parece establecerse en uno de los más interesantes cantares del erudito Arcipreste: ésta es, el aplicar el nombre de guitarra morisca a un instrumento que parece tener las condiciones de la bandurria o de la vihuela de péndola, y el de guitarra latina a otro que hace el oficio de la usada comunmente en Andalucía.

Sabido es que la bandurria peculiar del Norte, no se usa en el Mediodía de España sino apriscándose con la guitarra, así como que los sonos de la bandurria son agudos y ariscos.

La bandurria lleva la voz cantante, y la guitarra la acompaña; este es, seguramente, el espíritu del cantar de Hita, que dice como sigue:

Allá sale gritando la guitarra morisca,  
De las voces aguda, de lo puntos arisca,  
Y el corpudo laúd, que tiene punto a la trisca,  
La guitarra latina con esos se aprisca.

Ya veremos después por qué la guitarra latina, ha conservado primacía sobre la africana o arábica en los reinos de Sevilla, Granada y Córdoba.

Indicados los probables orígenes del baile campestre o de palillos, y el de los instrumentos que son para él indispensables, digamos algo del hoy llamado flamenco, que no es acaso más que una derivación de aquél.

La danza sagrada es sin duda la fuente de este baile, eminentemente plástico, al que podríamos llamar monocromo y solitario, por estar encomendado a bailaoras o bailaoras solos, y consistir en el alternativo golpeo de pies, de que nos habla Horacio; "Alterno terram quatiunt, pede". Tiende en él la bailaora, a mostrar la gracia y esbeltez de su cuerpo, y no pudo nacer, como el de palillos, cándido, ligero y gimnástico, en las fiestas campestres, ni en las expansiones de la plaza pública.

En Grecia comienza el baile plástico o monocromo, con el culto de la más bella de las diosas; y las hieródulas, que danzan en los pórticos de Chipre envueltas en transparentes crespones, dan a las hetarias y flautistas del siglo de Pericles, el primer ejemplo de provocación y desenvoltura. Sin embargo, no es Grecia la cuna de esta danza voluptuosa y provocativa; donde nace este refinado género de que nuestros bailes flamencos no son más que débiles imitaciones, es en las pagodas indias, con las devadassis o bayaderas (4).



La leyenda brahmánica parece haber sido explotada por los griegos en lo que se refiere a la diosa de Pafos y Gúido. Las apsaras o bailarinas celestes de la India nacen de las espumas del mar, que golpean los azuras y devas, como Venus nació de las blancas espumas levantadas por las nereidas y tritones; son llamadas al cielo como Afrodita, disputánselas los genios, y tienen, como aquélla, amores extraños con los mortales.

Venus, por tanto, es una apsara disgregada del coro indico, y sus hieródulas o hijas hacen bien en danzar en los atrios de los templos griegos, como las bayaderas en las pagodas, y en ofrecer al sacerdote, como las devadassís al brahmán, el producto de una increíble subasta.

Estudiando los bailes sensuales de Oriente, pueden señalarse sin dificultad las diferencias primarias que existen entre los bailes campestres y los tabernarios o domésticos (5), que hicieron las delicias de los griegos y los romanos del tiempo de la decadencia. Un viajero moderno dice, al describir las danzas de las bayaderas en la actualidad:

"Comparándolas con nuestras bailarinas de ópera, me admiraba de que no conocieran los trenzados ni los batimanes. Pronto cambié de opinión, y sus posturas, llenas de poesía plástica, me hicieron compadecer bien pronto a las elfas, willís y gimnastas de la rue Pelletier".

La misma curiosa observación hubiera podido hacer Mr. Dogné (6) al visitar en Sevilla a las flamencas descendientes por línea recta de Rita y Geroma Ortega, célebres bayaderas o bailaoras nacidas en Gades, como las que hacían sonreír a Horacio y exclamar a Marcial:

Jóvenes y voluptuosas hijas de Gades agitarán  
Sin fin sus caderas, etc,etc.

No hay duda de que era el baile voluptuoso de las bayaderas, y, por lo tanto, el que más se acerca al flamenco, el que los griegos y romanos adoptaron para amenizar sus banquetes domésticos. Las pinturas de Pompeya y las descripciones de los líricos latinos convienen con la tradición india, que nos presenta a la bayadera excitando los sentidos con sus actitudes; palpitante de emoción y haciendo resaltar las curvas de su cuerpo, flexible y elástico, hasta quedar tendida sobre el pavimento (7).

Los egipcios también se rindieron a los encantos del baile sagrado de la pagoda, que penetró hasta el santuario de Isis e invadió las moradas de los Faraones. Allí es fácil que perdiera un tanto su ligereza, y tomara la variante que nos presenta el baile gitano o flamenco. Aquel país de la rigidez y de la inmovilidad acomodóse la danza asiática, despojándola de los giros vertiginosos propios de la apsara y de la hieródula, y dotándola de esa tendencia a la línea recta, que hace descender los hombros y dar tensión mortificante a los brazos de la bailaora, en determinados momentos.

La relajación de las costumbres griegas y romanas hicieron tan indispensables las danzas orientales en Atenas y Roma, que el número de bailarinas era tan crecido como el de las hetarias, flautistas y tocadoras de lira. así como los campesinos hacían uso de los bailes de palillos o campestres en





*La bailaora jerezana Rosa Durán  
interpretando un baile flamenco con  
palillos.*

FOTO ARCHIVO CÁTEDRA



todo tiempo, danzando coronados de rosas en primavera, de espigas en el estío y de pámpanos en el otoño, los habitantes de las ciudades se deleitaban tomando parte en varios géneros de danza doméstica, que no eran otra cosa que pretextos para extremar la licencia y el libertinaje. Los autores griegos nos han conservado la descripción de las llamadas ekaterias, kalibias, silenias y otras, entre las que se contaban el epifhalos, la cordacia y la sibirítica, atribuidas a los sátiros, y salpicadas de liviandades peligrosas.

Roma llegó a reunir tal número de bailarines, histriones y músicos, que hubo que expulsarlos en tiempo de Tiberio; sin embargo, los ciudadanos romanos, aficionados a las bailarinas egipcias, griegas y béticas, no solían ser ellos mismos danzantes, como los atenienses. Viviendo Cicerón, sólo bailaban la mujeres y los devotos de Baco.

Es indudable que en España las colonias orientales importaron este género de baile que hubo de acomodarse y modificarse con arreglo al carácter de cada pueblo. En el Norte predominaron las danzas campestres, y en el Mediodía las domésticas y báquicas; acomodáronse allí principalmente las propias de la multitud, y aquí las solitarias y monocronas. Al hijo del Norte complaciale saltar y poner en movimiento sus músculos, entumecidos por el frío hálito del viento de la montaña; al indolente andaluz le placía recostarse sobre la seca hierba, contemplando el alternativo golpeo de pies y el balanceo lánguido y reposado de la gitana.

Una circunstancia especial favoreció en Andalucía el desarrollo de las danzas orientales domésticas, durante la Edad Media: la dominación musulmana.

El baile asiático quedó proscrito en todo el orbe cristiano desde el siglo IV, y el de parejas lo hubiera quedado a su vez, si el poder de la costumbre no hubiera hecho ineficaces las severas decisiones de los concilios. Hay quien asegura que los célebres sábados y aquelarres, contra los cuales tronaba la voz de los obispos y se levantaba el santo aspersorio, no eran otra cosa que reuniones de los antiguos paganos, en las que se rendía culto a Venus y a Baco, y se representaban los consabidos pasillos mitológicos.

Acostumbrado el pueblo a las agapas de los primitivos tiempos y a las fiestas tumultuosas, las prohibiciones de los concilios nunca llegaron a cumplirse en todas sus partes.

En Andalucía principalmente, durante la dominación musulmana, los cristianos solían disfrutar de ciertas inmunidades, y no eran tan duras las prescripciones de los prelados, que estaban satisfechos con inculcar en el pueblo el odio al Islam y el amor a la Cruz de Cristo. Por eso los cristianos andaluces celebraban con bailes y fiestas sus solemnidades religiosas; y lo mismo bajo las naves de los templos que en los patios de sus casas, dedicábanse a su pasión favorita.

La tolerancia cristiana dejaba perpetuarse al baile campestre, y la musulmana favorecía el desarrollo del asiático o monocrono, que hallaba sus principales intérpretes entre los hebreos y gitanos.

Sería verdaderamente extraña la persistencia de estos bailes en la España árabe, si no se atendiese a la política especial de los musulmanes. Ellos



respetaban la religión y las costumbres de los pueblos vencidos, y solían asimilarse algunas, burlando los mandatos de Mahoma con ingeniosos sofismas; más esto acontecía principalmente en lo que afectaba al gobierno doméstico.

El Corán prescribe que las mujeres no agiten los pies para no dejar ver las piernas, y como consecuencia de esta prescripción, el baile estaba prohibido a los mahometanos virtualmente.

Los árabes y moriscos, sin embargo, no dejaron de amenizar las veladas de su harenes con los bailes de las bayaderas asiáticas o de las bailaoras gitanas y andaluzas; así como tampoco dejaron de cultivar la música, que dió la preeminencia a Sevilla sobre Córdoba, según refiere Averroes (8).

Estas contravenciones a la ley del Profeta se hacían primeramente en el santuario del harén, o en la soledad de la huerta, poblada de naranjos; y aunque era fácil de eludir la prescripción del Corán, dejando a los esclavos, como hoy se deja a las almeas del Cairo, la parte bailable en la zambra, el árabe tenía buen cuidado de considerarlo como un espectáculo hasta cierto punto extraño, al cual no prestaba otro concurso que el de su pasiva asistencia.

Que el baile era para los árabes un elemento accesorio, puede observarse en la mayor parte de sus descripciones poéticas. Elogian a las cantarinas y a las tocadoras de laúd, que improvisan apasionados versos, y no tienen rebozo en confesar que escancian el sabroso vino a la manera de Anacreonte:

Mientras que junto al alcázar  
De Ruzafa estáis borrachos,  
Poneos a meditar  
Cómo cayó el Califato (9).

No hay la menor duda, sin embargo, de que los árabes primero, y después de ellos los africanos, se dieron a aquella afición, que hubo de popularizarse luego hasta el punto de ser pública y habitual en los barrios judíos y moriscos.

El Arcipreste de Hita asegura que compuso muchos cantares de danzas y troteras para cantadoras hebreas y moriscas; de lo que se deduce que estas cantadoras, tan elogiadas por los árabes, solían bailar y cantar al propio tiempo. Esto se comprende sin dificultad, teniendo en cuenta que el baile oriental o gitano guarda un compás lento y apropiado, que permite a la bailaora entonar sin fatiga sus cantares, y hacer a la vez figuras plásticas moviendo los pies blandamente.

Los poetas árabes llaman gallardas a las cantadoras; los escritores de los siglos XVI y XVII nos hablan de gitanas que tañen, danzan y cantan a la par: hoy mismo, en fin, nuestras flamencas se cantan y se bailan de igual modo en esas modernas jácaras llamadas juguetillos.

Tan probada está la afición de los musulmanes al baile, que hay quien se atreve a asegurar que sería imposible decir a cuál de las dos razas se deben los bailes nacionales que han llegado hasta nosotros. Sin embargo, tenemos motivos fundados para creer que el baile de palillos fué poco usado entre los mahometanos españoles, por contravenir ostensiblemente a los preceptos del



Corán, siendo más acertado afirmar que sólo nos legaron el gitano o flamenco, con sus variantes o reminiscencias asiáticas.

## II

Los bailes flamencos y de palillos se posesionaron de nuestro suelo de tal modo que no fue posible hacerlos desaparecer en época alguna. Ni las congajas de la Reconquista, ni la voz de trueno de las predicaciones, ni el rigor inquisitorial, que caía frecuentemente sobre gitanas y juglaresas, pudieron extirpar la semilla arrojada a los cuatros vientos de la Península por los griegos y los romanos, recogida por visigodos y mulsumanes, y vuelta a sembrar por los bufones, farsantes y jacaranderos de los siglos posteriores.

En los famosos Carros del Corpus, y en los corrales de comedias, apareció, por último, el baile teatral andaluz, término complementario de estos dos géneros. Este baile, que ha reinado en nuestro teatro entre los nacionales, hasta los asomos del delirium tremens francés (10), participa, como veremos más abajo, de la voluptuosidad del flamenco y de la movilidad del de palillos, diferenciándose del primero, en que se usaban en él las castañuelas, y del segundo, en que se baila por una sola bolera o bailadora.

Como tipo de esta danza mixta, que puede tener precedentes en las danzas africanas o moriscas en que se usaba el adufe (11), podemos citar el ole.

Desde la Reconquista, el baile de palillos asciende a pasos agigantados a la categoría de nacional, y el asiático huye avergonzado al aduar del gitano, al barrio del morisco y al cuchitril del perro judío.

Puede decirse que hasta el reinado de Carlos I, el baile flamenco no vuelve a aparecer ostensiblemente para tomar plaza entre nuestras gárrulas bolicheras de campamento y nuestros perdonavidas de largo mostacho; más he de advertir, sin embargo, de acuerdo con mi erudito amigo Demófilo (12), que no he hallado nota alguna que justifique el aserto de los que afirman que llamamos flamencos a los gitanos por haber venido gran número de éstos a España acompañando al quinto emperador de Alemania.

En la Edad Moderna conservan el baile flamenco y el de palillos las diferencias apuntadas ligeramente en la primera parte de este trabajo, y que pueden estudiarse todavía.

El primero se baila generalmente por una persona sola; se acompaña con palmas, y no se permiten saltos, trenzados ni batimanes; hállase limitado el terreno que se ha de recorrer, y predomina la línea recta en el movimiento: el segundo se baila ordinariamente por parejas provistas de palillos o castañuelas; se presta a todos los primores de la danza gimnástica, demanda la figura, el trenzado y el batimán; marca todas las curvas propicias a las formas en el espacio, y acepta la vertical muy pocas veces.

El uno es pausado, cadencioso, a propósito para grabar la imagen en la retina y hacer patentes todos los encantos de la forma; eminentemente plástico y sensual, sordo y pertinaz como la culpa; el otro es ligero, móvil, ruidoso, rápido, como un paisaje visto en ferrocarril; incapaz de grabar una sola posición ni un solo momento; adornado, en fin, de esa vertiginosa inestabilidad



que distingue a ciertas apariciones de la linterna mágica: Este se denuncia por sí solo; da razón de sí; permite la comunidad y la participación en sus combinaciones; las parejas se roban, se mezclan y se cambian en sus diversas figuras y pasos; aquél es exclusivo, avaro, sibarítico; no permite pareja ni comparsa; es hurano, solitario; la bailaora, parece que trata a cada momento de abandonar la tierra, para convertirse, como Psiquis, en mariposa.

A consecuencia de estas diversidades esenciales, y por lo tanto constantes, cada cual tuvo y conserva en nuestro siglo su respectivo escenario.

El baile de palillos sigue reinando en la campiña y en la plaza pública, y ha deleitado a los espectadores, exhibiéndose bajo las bambalinas hasta la invasión del cuadrillé traspirenaico; el flamenco ocultábase, hasta hace poco, en la taberna y en el tugurio; pero las desnudeces y liviandades francesas e italianas le han hecho abandonar al fin el clásico jarro y la vacilante mesa de encina, para exhibirse, adornado de flores en el salón cantante (?) y el teatro mecánico.

Los bailes de palillos más usuales en Andalucía han sido, y son en la actualidad, el fandango, el bolero y las seguidillas mollares, manchegas y sevillanas.

El fandango, que se baila del mismo modo en el Mediodía de España que en la costa de Levante, es un baile rudimentario y alegre, que conserva el sello de la danza inventada por Pan, y que reina sin rival entre nuestros campesinos. Se puede bailar por punto de malagueñas; salen todas la parejas a la vez, y, después de hacer cada cual sus pasos repiten las mismas salidas. No se necesitan grandes dotes para poseerlo, y las muchachas andaluzas toman toda parte en él en los momentos supremos de sus expansivas reuniones.

El bolero, que se inventó por los años de 1780, según don Preciso, tiene infinitas subdivisiones, y es, como si dijéramos, el círculo de oro, de los demás bailes andaluces. Más que baile determinado, es un conjunto de saltos en haz, de figuras diversas y de múltiples labores pedestres.

Hay bolero seco, con cachucha, robado, apellidado del Zorongo, de la Caleta, de la Extranjera, del Jaque, del Piache, del Chairó. ¡Qué más!... en una antigua lista de intermedios, usados a principio del siglo, leo en gruesos y desiguales caracteres: ¡Boleritas de fray Luis de León!...(13).

¡La popularidad del gran maestro que cantó los placeres de la vida del campo, ha llegado hasta el templo de la más revoltosa de las musas!...

En la imposibilidad de traer a cuento todas y cada una de las variantes de este baile multiforme, que como las Ideas madres, de Goëthe, parece tener la misión de custodiar la devanadera simbólica, consignaremos tan sólo algunas generalidades.

El bolero pueda bailar una sola pareja, si es bolero seco o con cachucha; mas si ha de ser de medio paso, necesita de dos parejas cuando menos. Se compone de tres coplas o partes, y cada copla de tres pasos; bailando el bolero o bolera su parte, mientras su pareja le acompaña sólo con palillos. La parte llamada de cachucha consiste en figuras y vueltas, que se repiten y combinan de diverso modo.

Las boleras de medio paso no son otra cosa que el mismo bolero dotado de figuras hecha a la vez por dos parejas, y las robadas sólo se diferencian del



bolero propiamente dicho en el cambio simultáneo de parejas y ción de los tiempos.

Este baile es de los más teatrales y artísticos, y ha sido siempre campo abierto a la actividad de nuestros boleros, que han hecho gala en él de los célebres trenzados, regocijo de Manolito Gázquez: el italiano importado con las primeras obras líricas, no pudo robarle, hasta hace poco, su incuestionable importancia.

Las seguidillas sevillanas, que son hermanas gemelas de las antiguas manchegas, como las malagueñas lo son del fandango, pueden bailarse por varias parejas, y constan de seis coplas de tres pasos cada una. Su sencillo y gracioso compás las hace ser del dominio de todos, y, como el fandango, considéranse la sal y pimienta de las reuniones públicas o numerosas.

En las casillas de feria, en las romerías y fiestas campestres, lo mismo en el teatro que en el salón aristocrático, báilanse las sevillanas más reposadas y airosas que las manchegas, y las cuales tienen algo del plasticismo flamenco.

Las llamadas mollares se diferencian de unas y otras en que se bailan generalmente por dos parejas; en el cambio de éstas, en las pasadas, y en que sólo se ejecutan nuevos pasos y tres coplas. En las seguidillas, todas las parejas hacen los mismos pasos y toman actitudes idénticas.

Siguen a estos bailes, que podríamos llamar clásicos, y cuya descripción detallada sería interminable y molesta, los que hemos señalado con la denominación de mixtos, por participar de las cualidades de los dos géneros.

De ellos son los más conocidos el Ole, el Vito y el Jaleo de Jerez; bailes de mujer sola, que delatan a la primera ojeada su procedencia oriental o flamenca, y que fueron a caer, tal vez por degeneración, con este o aquel nombre, en las carretas de los farsantes o bajo las rudimentarias bambalinas de nuestros corrales de comedias.

La bolera trata en ellos de imitar la desenvoltura y provocación de la bayadera india o de la almea africana; y aunque salta, gira, se revuelve y agita los palillos en un compás infinitamente más rápido y variado que el del puro flamenco, sus actitudes son plásticas y provocativas, y las formas se exteriorizan en violentos y estudiados escorzos.

Las variantes del Ole son infinitas, pues si la música sólo consta de dos partes, compuesta de diez y seis compases, el capricho o la habilidad de la bolera suele prolongarlas indefinidamente. En esta danza, como ya hemos dicho antes de ahora, la bailarina hinca la rodilla, parece desmayarse, y procura hacer gala de la elasticidad de su talle, hasta que logra tocar con el hombro el pavimento: la música acompaña lentamente esta especie de letargo voluptuoso, del que la bolera despierta para volver a sus rápidos giros.

El Vito y el Jaleo de Jerez, son ramas del mismo tronco, si bien se acomodan más a la escena como acontece con los oles de La Esmeralda y de La Curra, que figuran en los carteles de principios del siglo hasta el advenimiento de los bailes franceses e italianos.

Distiguen al primero la particularidad de que se baila con montera o sombrero calañés, y la circunstancia de repetir la bolera, figuradamente todas las



faenas que suele hacer el torero en plaza; el segundo es un poco más artístico, y su composición es más moderna. Débese su preciosa música al maestro alemán Skosdopole, antiguo director de orquesta del teatro Real de Madrid.

El incesante afán de dar variedad a los intermedios de baile hizo a los maestros de la última época inventar infinidad de pasillos bailables y mímicos, de los cuales, desde la que podríamos llamar Rota de Mabilie, apenas quedan los nombres.

A estos pertenecen La Madrileña, paso de bailarina que se ejecuta sirviéndose primero de la mantilla y después de los palillos; La Malagueña y el Torero, en el que se atavía la maja con rebocillo, y el manolo con capa y montera; Las Boleras de la Caleta y el Solitario, Las Ventas de Cárdenas, y otros muchos que sería prolijo enumerar.

Maridándose el baile español de palillos con el napolitano, estudiado por nuestros bailarines del siglo XVIII, produjo el bolero teatral, cuando acaso lo bailaban ya las muchachas andaluzas, tan amigas de usar boleros en las faldas (14); mas no aconteció lo propio con el baile oriental o flamenco; lo mismo en Italia que en España, pasó a ser del dominio exclusivo de los zingaros y gitanos.

Cuando los escritores italianos nos dicen que "Nápoli specialmente si acosta al fase del ballo spagnolo," se ha de entender que nos hablan de la danza greco-romana, que reinó allí por mucho tiempo y que se combinó con los bailes de los árabes sicilianos, como se había combinado en Andalucía con los dominadores de la costa de Africa, antes y después del siglo VIII.

Sin embargo, lo mismo allí que aquí, el baile gitano o flamenco siguió siendo íntimo, monótono, invariable, casi innominado, esclavo de la línea escultórica y del pausado compás: he aquí por qué nadie había procurado sacarlo de sus oscuros retiros.

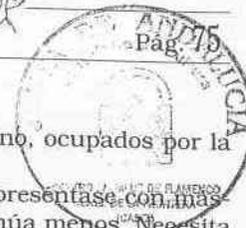
Veamos sus últimos lineamientos.

Como los Vedas, cuyas misteriosas páginas le vieron nacer, el baile flamenco no tiene fecha ni firma; acaso sería imposible buscar en él particularidades y nombres anteriores al siglo presente.

El Zapateado, El Jaleo, Los Panaderos y los tangos y jarabillos, últimamente importados, se combinan y se repiten con escasísimas variantes (15). Es siempre el mismo giro, el mismo compás, el propio movimiento. Suprimidos los palillos, se hacen indispensables las palmas y los cantes: el maestro marca el compás golpeando la mesa o el pavimento con su pesado báculo, y los que han de tomar turno en la danza rodean a la bailaora o al bailaor, jaleándolos con sus ¡oles! y sus palmadas.

La procedencia del baile flamenco, y su carácter doméstico por excelencia, hacen que no se pueda estudiar cumplidamente en los parajes donde hoy se presenta tímido y avergonzado.

Su reino propio es la húmeda bodega, en cuyas profundidades se escalonan panzudas pipas, semejantes a colosales estatuas de Brahma; el ahumado espacio del lagar, donde retoza Baco montado en la pantera simbólica; el estrecho compartimiento de tablas, en el que apenas caben la mesa desven-



cijada que ha de servir de escenario, y los bancos de pino, ocupados por la vacilante comunidad de bebedores.

En el salón-teatro y en la moderna fiesta campestre presentase con más cara y vestido de talco. Así deslumbra más, pero se insinúa menos. Necesita tanto del ruedo lleno de cañas y de las densas atmósferas, que sin tales adimentos no penetraría ni un solo aficionado por las puertas del Salón de Silverio, aún cuando bailara Rita Ortega, tocara Pérez o cantaran La Parrala y El Juraco.

Descorriendo el velo de los misterios en este punto, diremos que sólo la guitarra latina o española, que completó Espinel, puede acompañar dignamente al sentido cante gitano y al baile flamenco. La guitarra arisca, de que hemos hablado con el Acipreste, turbaría con sus gritos los éxtasis de voluptuosidad de la bailaora, y los floreos del bailaor sobre las tablas. El baile de palillos soporta cualquier género de instrumentos; pero al gitano sólo place la armonía de la voz humana, el dulce trinar de las cuerdas, y el resonar de las palmas tocadas con precisión y maestría.

Hay momentos en que, según la expresiva frase andaluza, plagiada de los divertimentos de Domiciano, "no se mueve ni una mosca". La guitarra apenas vibra; las palmas callan; el maestro suspende en el aire su báculo, y el bailaor o bailaora bordan sobre las tablas una falseta. Estos son los momentos supremos de la zambra, durante los cuales un discípulo de Allan-Kardec aseguraría que los espíritus golpeadores, tomando por asalto la sala, se servían para encadenar a los circunstantes de los pies menudos de la gitana o de la ágiles tabas (16) del flamenco.

Si baila Ella, el círculo de admiradores sigue los movimientos de su redonda cadera, que oscila; de su brazo desnudo, que se retuerce; de su seno elevado, que tiembla: Si baila ÉL, mide la agilidad de sus plantas y la precisión de sus movimientos. Cuando sale el uno, aplican el oído; cuando se levanta la otra, abren los ojos. Nótase aquí una nueva particularidad del baile flamenco, que rompe, hasta cierto punto, la tradición oriental, y le da cierto carácter de exotismo difícil de explicar en los siglos medios. El hombre y la mujer toman alternativamente turno en la danza, y parecen competir en ademanes y actitudes.

Bien podríamos encontrar la sanción de esta costumbre remontándonos a los festines greco-romanos, en los cuales solían bailar los hombres solos, después de agotadas ánforas. Cicerón lo dá a entender cuando ya en Roma iba cayendo la costumbre en desuso, y el bailar el anfitrión sobre la mesa era cosa propia de las licencias dionisiacas; pero, a nuestro juicio, en España se abolió esta costumbre con el dogmatismo de los hijos de Mahoma, y sólo ha vuelto a reaparecer en todas sus fases con la importación de los tangos y jarabillos americanos.

Los árabes seguramente no bailaron: Hita sólo compuso como hemos dicho danzas y troteras para moriscas y judías, y nuestros escritores anteriores a Cervantes nada nos dicen de bailaoras del género de Jeromo Acosta y Miracielos. Es, pues, indudable que se debe a las razas de color, este antiestético renacimiento, más propio del gurgurio que del escenario.



Tocando al término de nuestra tarea, no debemos olvidar su natural complemento, y a este propósito nos disponemos a estampar algunos nombres célebres en los fastos del arte coreográfico.

Barbieri, que tan eurudita excursión ha hecho alrededor de las castañuelas, cita los de Manuel León, Santiago Laengo, Antonio Cairón, Manuel Guerrero y Antonio Ruiz, como boleros de primera fuerza; y los de Antonia Molina, María Nieves, Mariana Castillo, Petra Cámara, Concha Ruiz, La Vargas, La Nena, y otras, como notables boleras; sin embargo, como nada nos quiso decir de los flamencos y flamenca, me veo precisado a aumentar este catálogo de inquietas celebridades, que deben pasar a la posteridad en letras de molde, como han pasado los antecesores de Lagartijo y de Frascuelo.

Figuran entre las bailaoras flamenca de mas fuste Dolores Moreno, Isabel Santos, las hermanas Rita y Jeroma Ortega, La Lucas, La Violina y Rosario Monje La Mejorana; y entre los bailaores, Miracielos, Sartorios, Jeromo Acosta, Francisco Cortés y Antonio Pérez.

Para tocar flamenco, se han pintado solos Patiño, Paquirri, El Colirón, Patricio, Enrique el del lunar y Paco El Jerezano; en cuanto a cantaores, no hay más que citar al tío Luis, maestro del Fillo; al Fillo, maestro de Silverio; a Planeta, El Colorao, Santa María, Rojillas, Silverio, el malogrado Canario y Juan Breva.

Ya que no pongamos término a estos apuntes con la descripción de algunas de esas escenas, que tanto abundan en los patios de San Bernardo y Triana, en los alrededores de Torrijos, o en las célebres ventas que inspiraron a Gustavo Adolfo el más popular de sus cuentos, séanos permitido, al menos, hacer una sola observación a trueque de pecar de jactanciosos.

"Los bailes andaluces se presentan tales como son única y exclusivamente en Andalucía".

Así como los gladiadores de Gerôme necesitan la sombra de los paredones del Coliseo, las gitanas de Villegas y García Ramos demandan la luz de los valles andaluces y el color de oro de sus campos de espigas. Nuestros bailes nacionales, siguiendo esta ley de armonía artística, pierden todo su encanto y su entonación al encontrarse en extraños horizontes.

He oído en Andalucía la muñeira, ese lamento melancólico del Norte, que suele repetir el gaitero en la tierra del sol y de las flores. Los pilluelos de Sevilla se desternillaban de risa escuchando sus armoniosos acordes, y tiraban al pobre músico de los caireles del zurrón, sin dárseles un ardite de aquellos aires de la suya tierra.

Cosa extraña: estos mismos émulo de Rinconete y Cortadillo, formaban silencioso corro en torno de un ciego guitarrista que, sirviéndose de su vihuela destemplada y sin bordones, punteaba diestramente unas salerosas peteneras.

(De "La Tierra de María Santísima". Benito Más y Prat. Barcelona, (sin fecha). Finales del S. XIX, posiblemente Año 1889.



## NOTAS:

- (1) En la segunda parte de este trabajo hacemos la descripción de un baile que se titula Boleras robadas.
- (2) Palmoteo
- (3) Por ejemplo, con los que solían usar los sacerdotes de Cibeles.
- (4) En portugués, bailadeira.
- (5) Fuentes, como se ha dicho, de los gitanos o flamencos.
- (6) Ilustrado presidente de la Sociedad de Artistas de Lleja, que visitó Sevilla en unión de los individuos del Congreso de Americanistas.
- (7) Una de las últimas posturas del baile andaluz titulado El Ole, consiste en hincar la rodilla izquierda, arqueando el cuerpo hasta tocar el suelo con la espalda.
- (8) "Cuando en Sevilla muere un sabio y se trata de vender sus libros, los libros se envían a Córdoba, donde hay más seguro despacho; pero si en Córdoba muere un músico, sus instrumentos van a Sevilla a venderse."- VALERA.
- (9) Canto báquico citado por Schack.- VALERA.
- (10) El cancan.
- (11) Pandero.
- (12) Cantos flamencos. Sevilla, 1880.
- (12) En Andalucía llámense aún boleros los adornos del traje que la moda francesa conoce por volantes.
- (13) Antigua lista de intermedios de baile:

|                                  |                                  |
|----------------------------------|----------------------------------|
| Boleras robadas.                 | Baile de los Médicos de agua.    |
| Mollares de Sevilla              | Paso a dos, sirio.               |
| Boleras de Pot-pourri            | Fandango de variaciones.         |
| Manchegas.                       | Boleras de la Cívica.            |
| Jota.                            | Boleras de fray Luis de León.    |
| Boleras de la Caleta.            | Una operación grotesca.          |
| Sexteto griego.                  | Boleras de la fragua de Vulcano. |
| Boleras del Zorongo.             | Boleras del jarabe americano.    |
| Boleras del Chairó.              | Boleras de las Bandas.           |
| Sexteto de las Píldoras.         | Paso a dos, turco.               |
| Boleras del Zapateado.           | Boleras con adagio.              |
| Boleras de los Viejos.           | El Bejuquito de Veracruz.        |
| Variaciones tirolesas.           | Sexteto chino.                   |
| Boleras de la Extranjera.        | Jota valenciana.                 |
| Sexteto turco.                   | Baile general del Segador.       |
| Gallegada.                       | Boleras de la Confitera.         |
| Informe de los dos Figaros.      | Cuarteto sirio.                  |
| Baile del sargento Marcos Bomba. | Boleras de los fanfarrones.      |
| Boleras del Píache.              | Septimino árabe.                 |
| Paso a dos, griego.              | Boleras de la Soledad.           |
| Manchegas del Piruli.            | Boleras del solitario.           |

Los nombres que figuran en esta lista traen a la memoria algunas analogías que hemos señalado en la primera parte de este estudio.

- (14) En Andalucía llámense aún boleros los adornos del traje que la moda francesa conoce por volantes.
- (15) Hay algunos otros nombres, que no citamos, por no ser otra cosa que variantes de mal gusto de los indicados modos.
- (16) Piernas en caló.



## POESÍA

## CANTARES

MANUEL MACHADO

Vino, sentimiento, guitarra y poesía  
hacen los cantares de la patria mía.  
Cantares...  
Quien dice cantares dice Andalucía.  
A la sombra fresca de la vieja parra,  
un mozo moreno rasguea la guitarra...  
Cantares.  
Algo que acaricia y algo que desgarrar.  
La prima que canta y el bordón que llora...  
Y el tiempo callado se va hora tras hora.  
Cantares...  
Son dejos fatales de la raza mora.  
No importa la vida, que ya está perdida.  
Y después de todo... ¿qué es eso... la vida?  
Cantares...  
Cantando la pena, la pena se olvida.  
Madre, pena, muerte... Pena, madre, muerte...  
Ojos negros, negros, negros, y negra la suerte.  
Cantares...  
En ellos el alma del alma se vierte.  
Cantares... Cantares de la patria mía!  
Quien dice cantares, dice Andalucía.  
Cantares...  
En ellos más rasguea la guitarra mía.



## Cantares

Vino, sentimiento, guitarra y poesía  
hacen los cantares de la patria mía.  
Cantares...

Quien dice cantares dice Andalucía.

A la sombra fresca de la vieja parra,  
un mozo moreno rasguea la guitarra...  
Cantares...  
Algo que acaricia y algo que desgarrar.

La prima que canta y el bordón que llora...  
Y el tiempo callado se va hora tras hora.  
Cantares...  
En ellos fatales es la raza mora.

No importa la vida, que ya está perdida.  
Y después de todo... ¿qué es eso... la vida?  
Cantares...

Cantando la pena, la pena se olvida.

Madre, pena, muerte... Pena, madre, muerte...  
Ojos negros, negros, y negra la suerte.  
Cantares...  
En ellos el alma del alma se vierte.

Cantares... Cantares de la patria mía!  
Quien dice cantares, dice Andalucía...  
Cantares...  
En ellos más rasguea la guitarra mía.

Manuel Machado



## PAGINAS DE INFORMACION

### ACTOS CULTURALES

#### ENTREGA DE LOS PREMIOS "COMPAS DEL CANTE"

En el transcurso de una brillante fiesta, celebrada en Sevilla, el Grupo Cruzcampo hizo entrega del premio "Compas del Cante" al cantaor granadino Enrique Morente y de la Mención Especial "Compás del Cante" a la Cátedra de Flamencología de Jerez, representada por su director, Juan de la Plata.

Tras la entrega de ambas distinciones, el presidente del Grupo Cruzcampo, Eduardo Osborne Isasi, pronunció las siguientes palabras que nos congratulamos en recordar.

"En la liturgia de este ya tradicional acto de entrega de la Distinción Compás del Cante, me cabe, un año más, el honor de hacer una breve semblanza del artista que hoy va a engrosar la nómina de un trofeo en el que Grupo Cruzcampo pone toda su ilusión desde hace ya doce años, significando nuestra profunda admiración hacia el flamenco en todas sus facetas y expresiones, y el reconocimiento de nuestra empresa andaluza al quehacer de unos hombres y mujeres que dedican lo mejor de sus vidas a cultivar y llevar por el mundo el sentir de una región moldeada por distintas culturas.

Este año la satisfacción es doble. El Jurado del Compás del Cante reunido el pasado mes de noviembre decidió por

vez primera conceder una mención especial, que, según contempla el reglamento de la Distinción, se concedería de forma muy excepcional a instituciones o personas por lo que hayan contribuido al desarrollo, realce o dignificación del Arte Flamenco.

Todos ustedes conocen los sobrados méritos de la Cátedra de Flamencología de Jerez. Próxima a cumplir cuarenta años de dedicación, precisamente a lo que indica nuestro reglamento del Compás, "a estudiar, recuperar, investigar, conservar, promocionar, defender y divulgar el Arte Flamenco y el folklore de nuestra tierra". Era una necesidad en el momento de su fundación, y quiero decirles que sigue siendo una ineludible tarea. Nunca se hará suficiente por un arte como el nuestro, que no debe quedar a expensas de las modas o de las oportunidades. Y el trabajo, en gran parte callado, que desempeña la Cátedra de Flamencología de Jerez es muy necesario y una gran contribución al reconocimiento del Flamenco, como una de las expresiones artísticas más profundas y complejas del ser humano.

La nómina de actividades de la Cátedra haría interminable este recuerdo, pero desde la programación didáctica, en la radio desde los años 1958, hasta la adscripción de la Cátedra a la Universidad de Cádiz, múltiples obras de mayor relieve jalonan la trayectoria de ayuda al Flamenco propiciada por la Cátedra. Los premios nacionales de la Cáte-



dra han cubierto de reconocimiento y de prestigio una etapa muy importante en la historia del Flamenco de nuestros tiempos.

Que sea la Cátedra la primera institución que obtenga mención especial del Compás del Cante es un mérito, y todos esperamos que un estímulo para seguir en la brecha.

El Jurado, presidido en esta ocasión por esta gran señora y artista, Imperio Argentina, tras elegir el cante como objeto de deliberación, decidió que Enrique Morente fuese, entre dignísimos candidatos, el receptor del galardón Compás del Cante de 1995.

Enrique apareció en el mundo del flamenco a mediados de los años 60 como una brillante promesa, de la mano de tres grandes maestros: Pepe el de la Matrona, Aurelio de Cádiz y Bernardo el de los Lobitos, quienes vieron en Enrique a un aventajado estudiante, lleno de curiosidad por conocer e interpretar todos los estilos.

Su personalidad flamenca se apoya en dos conceptos claves: crear y crear. Hoy día se le considera como uno de los cantaores más inquietos en el campo de la creación, como móvil para evolucionar el flamenco hacia nuevas experiencias artísticas.

Por un lado, se atreve Enrique a producir, dirigir e interpretar un espectáculo como "El Loco Romático", basado en el Quijote, y, al mismo tiempo, interpreta poemas de Miguel Hernández, Antonio Machado o Federico García Lorca. Es una clara concepción dinámica del flamenco.

Ha sido el primer cantaor que ha actuado en el Ateneo de Madrid, acompañado de Manolo Sanlúcar.

Cinco mil emigrantes españoles lo disfrutaron como un pedazo de la patria andaluza, en la Sala Da Vinci de Bruselas en 1970.

Ha ofrecido recitales en la sede de la UNESCO en París, y en la Universi-

dad de las Américas, en México.

Ha efectuado giras por toda España y muchos otros países, siendo protagonista en los más prestigiosos festivales nacionales e internacionales.

Su trayectoria creadora se ha visto recompensada por multitud de premios, tales como:

El concurso "Málaga Cantaora", en Madrid, en 1967.

En 1972 obtiene el Premio Nacional de Cante de la Cátedra de Flamencología de Jerez.

En 1978 consigue el Premio Nacional de Música Popular, otorgado por el Ministerio de Cultura por su disco homenaje a Don Antonio Machado.

Recientemente, como colofón, el Ministerio de Cultura le ha concedido el Premio Nacional de Música, importantísimo galardón, que por primera vez ha recaído en un cantaor flamenco.

Enrique, estoy seguro que estos hitos de tu vida artística son sobrados para demostrar tu calidad como artista. En cualquier caso, para Grupo Cruzcampo y para todos los que estamos reunidos aquí esta noche, es un lujo tenerte entre nosotros y que puedas poner en tu vitrina esta estatuilla del Compás del Cante como permanente recuerdo de nuestro afecto y admiración."

## CURSOS DE FLAMENCO

### INICIACIÓN AL FLAMENCO EN LA ESCUELA.

En San Pedro de Alcántara (Málaga) y organizado por el Centro de Profesores de la Costa del Sol y la Peña Flamenca de dicha localidad, se ha desarrollado durante los meses de abril y mayo del presente año un importante Curso de Iniciación al Flamenco en la



Escuela, cuyos objetivos más destacados han sido promover la sensibilización del profesorado hacia el hecho flamenco, como una de las realidades más significativas del patrimonio cultural andaluz; desarrollar actitudes de aprecio y respeto por esta forma de expresión de la identidad andaluza y fomentar el conocimiento del flamenco, como objeto de estudio en sí mismo y como recurso de apoyo, para el tratamiento de contenidos y capacidades de las correspondientes áreas del currículum; así como iniciar al profesorado en el conocimiento de las distintas formas del cante flamenco y exponer recursos didácticos, para llevarlas al aula, fomentando grupos de trabajo, para profundizar en el tema.

Los contenidos del curso han sido muy variados y en el mismo han intervenido diferentes ponentes, cantaores y guitarristas.

### V CURSO FLAMENCO EN SANLÚCAR DE BARRAMEDA

Organizado por Art-Danza de Madrid, este curso tendrá lugar del 15 al 21 de julio del presente año, en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), con aulas de guitarra, baile y cante flamenco.

El aula de guitarra estará dirigida por el jerezano Gerardo Núñez, la de baile por la catalana Carmen Cortés y la de cante por el también jerezano Miguel Soto.

El curso A, comprende coreografía y ejercicios técnicos sobre los bailes de seguiriyas y soleá por bulerías; el curso B, técnica flamenca y toques; el curso C está dedicado a sevillanas y el curso D es una iniciación al cante flamenco.

Los interesados pueden ampliar información, escribiendo a Art-Danza, apartado de Correos, 75 de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)

### CURSO DE BAILE FLAMENCO EN JEREZ DE LA FRONTERA.

La Escuela de Baile Flamenco "Angelita Gómez", en calle Porvera, 22 de Jerez de la Frontera (Cádiz), celebrará su II Curso de Baile Flamenco, entre los días 16 y 31 de agosto próximo.

Este curso estará dirigido por la titular de la escuela y a cargo de la misma y de los profesores María del Mar Moreno y Antonio el Pipa. La maestra impartirá lecciones de iniciación y técnica, así como coreografía del baile por bulerías. María del Mar Moreno enseñará los bailes por bulerías y bamberas, su coreografía y técnicas; y Antonio el Pipa enseñará bulerías y rondeña, su coreografía y técnica. También se realizarán actividades complementarias, en colaboración con el Centro Andaluz de Flamenco y la Cátedra de Flamencología.

Tanto la maestra Angelita Gómez, como sus profesores -especialistas los tres en el difícil baile de la bulería jerezana- cuentan con extenso y acreditado currículum profesional.

### SEMANA FLAMENCA DEDICADA AL CANTAOR JOSÉ MERCÉ

En Palma del Río (Córdoba) y organizada por el Area de Cultura de su Ayuntamiento y la Peña Flamenca "La Soleá", se celebró en el mes de marzo de este año una Semana Flamenca dedicada al cantaor jerezano José Mercé, en la que intervinieron como ponentes el gran maestro del baile, Mario Maya, y los críticos Manuel Martín Martín, Agustín Gómez, José María Velázquez, Manuel Ríos Ruiz y Pepe Marín.

Como ilustradores, cantaron "El Sordera", Carmen Linares, Miguel Vargas, Fernando Terremoto y "La Macanita"; actuando al baile Israel Galván y su cua-



dro flamenco; y como acompañantes los guitarristas Manuel de Palma, Paco Cortés, José Luis Postigo y Parrilla de Jerez, respectivamente.

#### CURSO INTERNACIONAL MANUEL DE FALLA EN GRANADA

Este curso tiene lugar entre el 24 de junio y el 6 de julio de este año, en su vigésimo séptima edición, comprendiendo composición, interpretación, musicología, pedagogía musical y seminarios. Entre éstos, el dedicado a Manuel de Falla y la cultura de su tiempo, del que es coordinador Jorge de Persia, y en el pronunciará una conferencia sobre "El flamenco en la obra de Falla" el flamencólogo madrileño, José Blas Vega.

#### CLAUSURA DE CURSO DEL AULA DE FLAMENCO DE LA FACULTAD DE DERECHO (UCA).

En la Facultad de Derecho de la Universidad de Cádiz en Jerez de la Frontera, se clausuró brillantemente el curso académico del Aula Universitaria del Arte Flamenco, con un concierto de guitarra, a cargo del joven maestro jerezano, Manuel Moreno Junquera "Moraíto".

Durante el pasado curso, el Aula realizó una gran labor, a base de conferencias y recitales, que lograron interesar a numerosos estudiantes. El concierto de guitarra de "Moraíto" constituyó un cierre espléndido a estas actividades universitarias, que contaron con el apoyo y la colaboración del Vice-Rectorado de Extensión Cultural de la Universidad de Cádiz (UCA).

## LIBROS

#### MONOGRAFÍA SOBRE SILVERIO

Editada con motivo del XIV Concurso Nacional de Arte Flamenco de Cór-

do, recibimos la monografía "Silverio, rey de los cantaores", original del flamencólogo José Blas Vega.

El Ayuntamiento de Córdoba ha satisfecho así la necesidad que tenían aficionados y estudiosos de conocer, con todo género de detalles, la biografía de uno de los mitos más admirados del cante de todos los tiempos. Biografía de la que tan solo se conocían, hasta el momento, los pocos datos que "Demófilo" diera a conocer, en el apéndice de su ya célebre "Colección de Cantes Flamencos", fechada en Sevilla y abril de 1881.

Hay que decir que José Blas Vega, investigador minucioso, donde los haya, ha llevado a cabo un trabajo completísimo, con toda suerte de datos, fruto de una laboriosa investigación, rigurosamente elaborada.

#### OTRA SOBRE ANTONIO TRIANA.

Escrita en inglés y publicada en los Estados Unidos, gracias a su hija, la bailaora, bailarina y actualmente pintora de temas flamencos, Luisa Triana, nos llega esta otra monografía, titulada "Antonio Triana and the Spanish Dance", escrita por quien fuera su esposa y última pareja artística, Rita Vega de Triana.

Biografía interesantísima, ampliamente documentada, magníficamente presentada y muy bien ilustrada con fotografías de distintas épocas del que fuera gran bailarín, bailarín y coreógrafo, afincado durante muchos años en América, Antonio García Mato, "Antonio Triana", una de las más eminentes figuras del baile de este siglo, injustamente olvidada, quien interpretó el "Amor brujo" de Falla, junto a Laura de San Telmo y fue pareja de Carmen Amaya, "La Argentinita" y Pilar López, entre otras celebridades del baile femenino español.



#### BIOGRAFÍA DE JUANA LA "MACARRONA" POR DANIEL PINEDA NOVO.

De reciente aparición, esta nueva obra del infatigable investigador Daniel Pineda Novo, titulada "Juana La Macarrona y el Baile en los Cafés Cantantes", galardonada con el prestigioso premio de ensayo "González Climent", es un libro esencial para la historia del flamenco por sus muchas noticias inéditas y por su orientación cronológica e histórica, situando al personaje -jerezano de nacimiento- en su mundo, como reina indiscutible de los cafés cantantes.

Pineda Novo ha utilizado, para este libro -uno más, en su extensa bibliografía- una abundante documentación, rescatada de archivos, bibliotecas y hemerotecas, así como de material discográfico, en las grabaciones en que colaboró "La Macarrona". Además, el autor ha conseguido ilustrar su obra con interesantes fotografías de época.

#### PUBLICACIONES DEL CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO.

Próximamente serán presentadas dos nuevas publicaciones, editadas por el Centro Andaluz de Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Se trata del extenso trabajo realizado por el músico José Romero Jiménez, bajo el título de "La otra historia del Flamenco", donde hace un completo estudio sobre la tradición semítico-musical andaluza, y de otro trabajo, realizado por un grupo de conocidos sociólogos, sobre "El Flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural".

## DISCOS

#### MANUEL TORRE EN COMPACTOS

Los mismo que se hiciera con el álbum de oro del cante de don Antonio Chacón, sabemos que próximamente, también, el Centro Andaluz de Flamenco, con sede en Jerez, presentará el primer compacto realizado con 26 cantes históricos de Manuel Torre, considerado como el mejor cantaor gitano de todos los tiempos.

Posteriormente se procederá al lanzamiento de un segundo volumen, con otros 27 cantes, extraídos todos ellos de viejas placas de pizarra, sometidas a limpieza de ruidos de fondo y a la digitalización del sonido.

#### DIEGO Y LUIS AGUJETA CON LA GUITARRA DE MORAÍTO.

El sello fonográfico "Triana Records", de Sevilla, ha producido la primera grabación en CD de los hermanos Diego y Luis Agujeta, -hermanos a su vez, del maestro Manuel Agujeta e hijos del legendario Viejo Agujeta-, con la guitarra de "Moraíto". Este disco compacto ha constituido todo un acontecimiento artístico, pues apuesta por las viejas y tradicionales formas jondas del cante bajoandaluz y, al mismo tiempo supone, la revelación de dos voces inéditas, prácticamente desconocidas, gitanísimas en su forma de cantar soleares, seguiriyas, martinets y otros cantes, dichos con verdadero duende flamenco, al viejo estilo.

#### "RUBICHI": LUNA DE CALABOZO.

Otro cantaor jerezano, de ajeja voz, es Diego Rubichi, protagonista del último CD del sello Aavidis, para su colección "Flamenco vivo".



En esta su última grabación, "Rubichi" interpreta soleá, tarantos, tres cortes por bulerías, granaínas, tientos, seguiriyas y martinetes.

Todo ello, dentro de su ya conocida línea de la mayor pureza.

La presentación de este compacto, en el que Antonio Jero acompaña a la guitarra a "Rubichi", lleva por título "Luna de calabozo" y tuvo por marco una bodega jerezana.

#### VICENTE SOTO "SORDERA" Y SU TRÍPTICO FLAMENCO: SEVILLA.

En Sevilla, por otra parte, y suspiada por Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, se presentó la grabación en CD realizada en los estudios de Música 2 de RNE, para RTVE-Música, "Tríptico Flamenco: Sevilla", que completa la trilogía del cantaor Vicente Soto "Sordera", anteriormente dedicada a Cádiz y Jerez.

Con el acompañamiento musical de los guitarristas Moraño, Rafael Riqueni y Diego Losada, Vicente Soto ejecuta, en este último compacto de su tríptico, bulerías a Lebrija, soleá a Merced "La Serneta", tangos a la "Niña de los Peines", martinete recordando la fragua de Los Caganchos, bamberas de primavera blanca, fandango a la memoria del "Niño de la Calzá", sevillanas "Sevilla Mora", seguiriyas de Triana a Tomás Pavón, tangos de Triana al Titi, soleá alfarera y cierra por bulerías un precioso disco que no desmerece, en absoluto, de sus dos anteriores.

#### MANOLO SIMÓN: "CASTILLO DE FRONTERA"

Reseñemos también el CD "Castillo de Frontera", grabado por el cantaor Manolo Simón, para el sello "Calé Records" y su colección "Nuevo flamen-

co", en el que le acompañan las guitarras de Pascual de Lorca y Javier Domínguez. Producción realizada en Azul Studios de Chiclana (Cádiz), en la que figuran bulerías, fandangos, alegrías, nuevas bulerías, farruca, soleá, cante de rosa, seguiriyas, bamberas, martinetes y debblas.

### CONCURSO LITERARIO

#### V PREMIO DE PERIODISMO "ANTONIO MAIRENA".

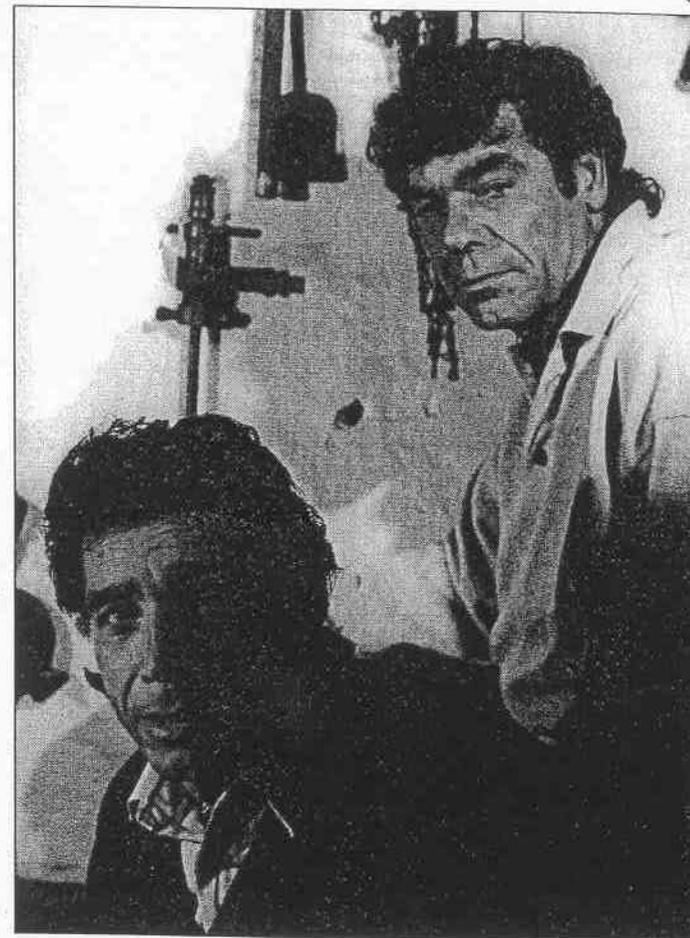
La Fundación Antonio Mairena, con el fin de rememorar y mantener vivo el recuerdo de la figura y la obra de su titular, el célebre cantaor del mismo nombre, convoca la quinta edición de su Premio de Periodismo, al que podrán concurrir y optar al mismo, cuantos artículos periodísticos hayan sido publicados en diarios o revistas, entre el 29 de febrero y el 30 de septiembre de 1996.

El contenido de los artículos versará sobre la figura de Antonio Mairena o sobre cualquiera de las facetas de su obra, como cantaor, escritor o investigador del flamenco, para lo que se establece un único premio de trescientas mil pesetas.

Los concursantes deberá enviar a la Fundación dos ejemplares del periódico o revista, en donde el artículo haya sido publicado, antes del día primero de octubre próximo, y el jurado dará a conocer su fallo inapelable, el 15 de noviembre de 1996.

Los envíos han de hacerse a la Fundación Antonio Mairena, Plaza Antonio Mairena, núm. 1-41510 Mairena del Alcor (Sevilla), con la mención en el sobre de "V Premio Antonio Mairena". La Fundación se reserva el derecho de publicación y difusión del artículo ganador.

BORDÓN





*Los cantaores gitanos Luis y Diego  
Agujeta que se han dado a conocer  
al gran público haciendo los cantes  
de su familia en un compacto de  
reciente grabación.*

FOTO CEDIDA POR "TRIANA RECORDS"



# VERANO FLAMENCO EN JEREZ

## VIERNES FLAMENCOS

Días **23** y **30** de Agosto,  
6 y 13 de Septiembre de 1996.

## FIESTA DE LA BULERÍA

Día **21** de Septiembre,  
CON LOS MEJORES ARTISTAS FLAMENCOS DE LA TIERRA

ORGANIZA:



Ayuntamiento de Jerez

Centro Andaluz de Flamenco  
HEMEROTECA